نقد خطاب الحداثة

في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث

(قراءة في تجربة الدكتور عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة - المرايا المقعرة - الخروج من التيه" نموذجًا)

الدكتور

لطفي فكري محمد الجودي

أستاذ الأدب والنقد المساعد - جامعة الأزهر

مؤسسة المختار للنشر والتوزيع

نقد خطاب الحداثة
في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث

"تجربة الدكتور عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة.
المرايا المقعرة. الخروج من التيه" نموذجاً"

اسم الكتاب : نقد خطاب الحداثة فى مرجعيات التنظير العربى للنقد الحديث

اسم المؤلف : لطفى فكرى محمد الجودى

الطبعة الأولى

1432 هـ - 2011م

رقم الإيداع : 23362 / 2010

الترقيم الدولى: 8-181-382-977-978

مؤسسة المختار

للنشر والتوزيع

الإدارة: 6 ش عبد الحكيم الرفاعى - مدينة نصر - القاهرة

تليفون: 22713202 - 22713945

المكتبة: 33 ش محمد عبده - خلف جامع الأزهر - القاهرة

تليفون: 25105891

E-mail:mokhtar_est@hotmail.com

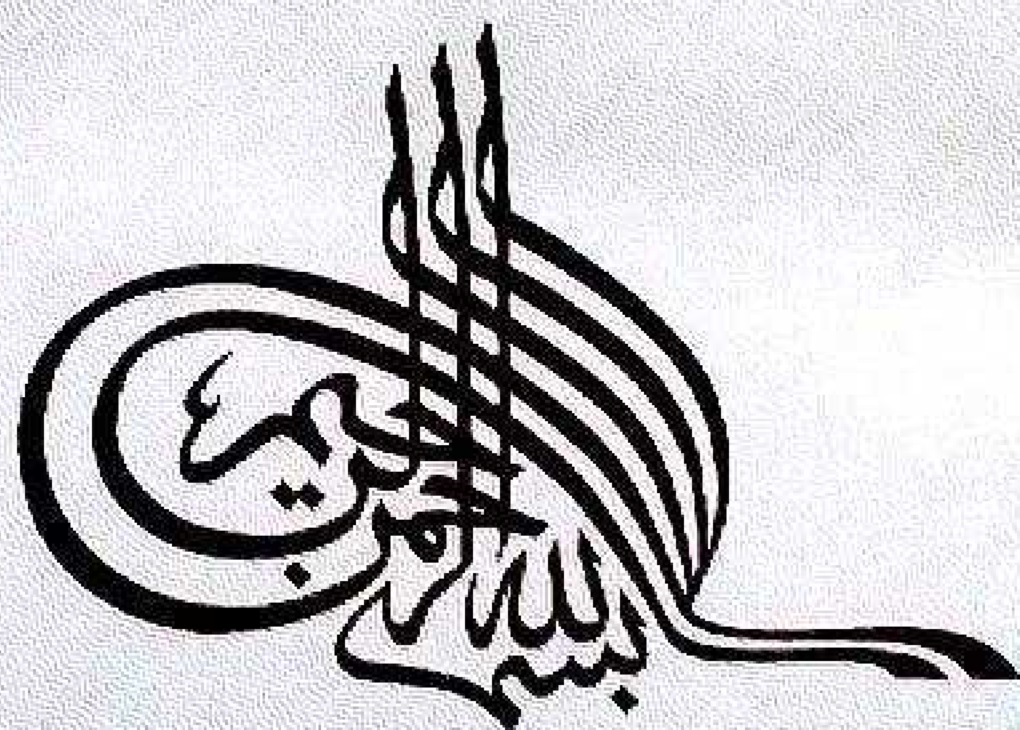
نقد خطاب الحداثة

في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث

(قراءة في تجربة الدكتور عبد العزيز حمودة "المرايا المحدبة - المرايا المقعرة - الخروج من التيه" نموذجاً)

الدكتور
لطفي فكري محمد الجودي
أستاذ الأدب والنقد المساعد - جامعة الأزهر

مؤسسة المختار
للنشر والتوزيع - القاهرة


بسم الله الرحمن الرحيم

إهــداء

إلى خلصاء الأمة الذين ذادوا عن هويتها...

إلى الذين فضحوا الحداثة فهتكوا عوارها...

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام علي المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين.

وبعد:

فقد ارتبط وجود الإنسان منذ الأزل - منذ أن خلقه الله تعالي - بالتساؤل والشك، والبحث عن الحقيقة، منطلقًا في ذلك من وضعية حركية فاعلة، ترفض سكونية البقاء وما يتمظهر معها من وداعة واستسلام.

فالإنسان بطبعه مجبول علي الصراع مع ذاته، والتمرد علي واقعه، متزرعًا في ذلك بما يتولد من تجاذب بين الطمأنينة والرفض. ولا شك أن هذا قد أكسب وجوده فاعلية، تؤكد قدرته علي التحدي وإثبات الذات في مسيرة الحياة الدائبة، وما يصاحبها من حركة لا نهاية لها.

ولاشك أن هذه الدعوة المتمردة التي تبناها الإنسان منذ قديم الأزل، وما صاحبها من تخطي للساكن والمألوف والراهن، تتجه نحو مسارات تتمحور حول نقطة واحدة تتجسد في رغبة ذلك الإنسان في رفع الحجاب عن كمونه وتقوقعه في لحظة التعالي والتسامي على الصعاب وتذليلها؛ ومن ثم تتولد لديه حالة من النشوة، يتحرر معها ويطمح إلى كشف النقاب فيتعرف علي ذاته العظيمة، التي لا تحدها حدود، فيترسخ إيمانه بقوة إمكاناته، التي سوف تدفعه حتمًا إلى اكتشاف قضيته، بغية اختراق الشكلي الجاهز وتسيير العالم، ليكون أكثر ملائمة وتوافقا مع طموحاته وأحلامه[1].

---

(١) انظر: د. مها خير بك ناصر: (الأدب العربي بين الأصالة والحداثة)، مجلة التراث العربي - مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب - العدد ٩٦، دمشق كانون الأول شوال ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م

إذن، فتوق الإنسان إلى التجديد بغية التغيير والتطوير ضرورة من ضروريات الحياة، وسنة من سنن الكون،وشعيرة من شعائر الدين تتماشى مع طبيعة العصر وتتوافق مع منطلقاته وتوجهاته. لكن بشرط ألا تنحرف هذه الدعوة عن مسارها، أو تنقل من واقع لا يتلاءم مع فروض مستلزماتها.

من هذا المنطلق جاءت « الحداثة » بخطاباتها الطنانة المغرية، لتفرض نفسها كاتجاه فكري أثار العديد ـ ولازال يثير ـ من المواقف المتباينة، والآراء المختلفة، والرؤى المتضاربة على الساحة الأدبية العربية ـ نقدًا وإبداعًا ـ بعد أن نقلها مروجوها ودعاتها العرب من الغرب ـ موطنها الأصلي. فكانت ـ ولا زالت ـ الكلمة الأداة الأكثر تعبيرًا عن رغبة الذات العربية في التغيير والتطور.

وحتمًا، وفي سياق هذه الوضعية التي ارتضاها الحداثيون العرب، أن تعيش مجتمعاتنا العربية وهم هذه الحداثة الفكرية. فالناظر للصورة التي آل إليها واقع الحداثة في الأدب العربي ـ نقدًا وإبداعًا ـ يجد أن طورًا انتقاليًا لاحقت بوادره ـ منذ عصر النهضة ـ مسيرة الأدب العربي، ودعت إلى تخليصه من الأطر الثقافية التراثية السائدة التي حكمت مسيرته طيلة القرون الماضية، والتي اعتبروها ـ من وجهة نظرهم ـ من قبيل الاجترار والمسخ الذي كبل أو عطل مسيرة الأدب العربي،مما أحدث تصدعًا ملحوظًا في مستواه الإبداعي ـ سواء التنظيري النقدي أو الإبداعي الابتكاري.

وفي ظل اشتراطات هذه الرؤية كان الدافع الأساس الذي انطلقت منه هذه الدراسة ـ « نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث » ـ لتكون أداة مجابهة للتصدي لهذه الأقوال المغرضة، التي جانب كثير من فرضياتها الصواب.

طرحت الدراسة رؤيتها من خلال مشروع نقدي يجسد أحد أهم المرجعيات التنظيرية العربية للنقد الحديث، التي عكست فرادة صاحبها ومشروعيته العلمية التي تصدت بكل منهجية لنقد خطاب الحداثة الذي علا صوته في النقد العربي الحديث عند الحداثيين العرب، ووعدت بمنهج نقدي عربي بديل استطاعت أن توفي ـ بقدر ما ـ مهما كان هذا القدر ـ ببعض ملامحه التي أقنعت كثيرًا من الباحثين المعاصرين.

إنه مشروع (الدكتور. عبد العزيز حمودة) الذي اغترف من معين الثقافية العربية والغربية الواسعة مامكنه من وضع تناول نقدي تميز بالغنى والسعة والثراء، والامتداد

الزمني، والعمق المعرفي الثري، والطرح العربي الذي جمع بين أصالة التراث وعمقه، وحداثة المعرفة الوافدة والمتطورة

اعتمدت الدراسة في تقديم رؤيتها علي منهج فني تحليلي نقدي، يحاول الابتعاد عن الوهم والظن، ويعتمد النص الثابت، ويستقرئ الرؤية الواضحة، ويستنطق المادة المدروسة بكل موضوعية، ويوجهها توجيهًا علميًا سليمًا، بعيدًا عن التحيز ما أمكن لذلك سبيلًا. وقد جاء كل ذلك في رؤية تشخيصية تعتمد قراءة النص الناقد لخطاب الحداثة في مرجعيات التنظير النقدي العربي وبيان مفهومه والمعايير الذاتية والموضوعية التي يتصف بها.

اطلعت الدراسة لإنجاز مهمتها بعد تصور أبعاد موضوعها في مقدمة وستة فصول وخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع ومحتوي عام بمكونات البحث.



وفي الختام لا أزعم أن هذه الدراسة تقول الكلمة الأخيرة في هذا الطرح، ولكني آمل أن تضيف ما يسهم في نضجه وإثرائه، إذ إن موضوع (الحداثة) من الموضوعات التي لا يمكن الانتهاء فيها إلي رأي قاطع، فهي من الموضوعات الموارة بالاختلاف وتعدد الرؤي التي من شأنها تفعيل الممارسة النقدية العربية وإثراء قيمها.

ولا يبقي لي قبل النهاية إلا أن أتوجه بالشكر إلي الله العلي القدير، أن قيض لهؤلاء الحداثيين العرب من هتك عوراتهم، وفضح مقاصدهم الخبيثة، وبين أهدافهم الخطيرة، فأماط اللثام عن عدو سافر حاقد متربص، حافزه الأول والأخير التسليم بإفلاس الثقافة العربية وتخلف العقل العربي من أجل تكريس اختياره الحداثي.

وفي النهاية أدعو الله تعالي أن أكون قد وفقت فيما قصدت إلي تقديمه، خدمة خالصة لوجه الله تعالي، دفاعًا عن هويتنا الثقافية والفكرية العربية مما يريد بعض الكارهين والحاقدين أن يلحقه بها. والله المستعان

دكتور

لطفي فكري محمد الجودي

أستاذ الأدب والنقد المساعد

جامعة الأزهر

الفصل الأول

النقد الأدبي العربي الحديث:

"مساراته وآفاقه"

النقد الأدبي العربي الحديث:
"مساراته وآفاقه"

مدخل:

يتبوأ النقد الأدبي بمختلف مناهجه ومدارسه منزلة متميزة، فرضت نفسها في ظل التقنيات الهائلة لعصر المعلومات، ذلك العصر الذي تميز بقدرته على تحويل العالم إلى قرية صغيرة سقطت فيه كل شروط الخصوصية، وتحطمت فيه أغلال المركزية المعرفية الداعية للاستغناء بذاتها وتراثها عن الآخرين.

وفي ظل هذا الواقع المنفتح للمعرفة كان لابد أن تنتشر ثقافة الآخر، وتروج نتيجة للمعجبين والمفتونين بها،بحجة أنها نتاج واقع متقدم ومتطور... يجب الاحتذاء بها.

وفي مثل هذه الأجواء ليس غريبًا أن يتأثر أدبنا العربي بالعديد من النظريات الوافدة، التي قدمها بعض الأدباء والنقاد في ظل افتتانهم بثقافة الآخر؛ رغبة منهم في الدعوة إلي تجديد الأدب العربي وتحديثه.

وحتمًا وفي ظل هذا المعطى أن تحدث ـ بقدر ما ـ قطيعة معرفية بين أدبنا العربي وجذوره العربية الإسلامية الخالصة التي تعد الركيزة الأساسية التي تتشكل منها هوية الأمة. ولا يلبث هذا الطرح تحت مجهر التأمل أن يفرض علينا السؤال عن هوية الفكر الأدبي، بمعنى هل يرتبط الفكر الأدبي بالمكان وظروف الثقافة والتاريخ والاجتماع، بحيث يكتسب ملامح تنسبه إلى جماعة أو وطن؟.

ولاشك انه عندما تدخل النظرية النقدية في إطار السؤال المطروح سوف يقودنا هذا التساؤل إلي تناول آخر أكثر خصوصية، تناول تخضع فيه النظرية النقدية ـ بما أنها منطقة

تلاقح أو امتزاج بين الواقع المحسوس والنص الأدبي - إلي حتمية (عقلنة) الظواهر الأدبية بإخضاعها لمقاييس التفكير والفهم.

وإذا كان ما نشر من دراسات وبحوث عن النقد ذاته - هنا أوهناك - قد حملت رؤى وأفكارًا من شأنها أن تجيب عن هذا السؤال إلا أن هذا لا يمنعنا من أن نعيد قراءة ذلك المنجز ووضع مقاربة سريعة له، تحرص في جانب من جوانبها على استخلاص الملامح العامة له علي تنوع اتجاهاته وتناقضها، وتعرفنا من جهة أخري علي إشكالاته، وتضع أيدينا علي المهاد التاريخي لمحاولات التنظير له دون أن نغلق الباب أمام الآخرين ليدلوا بدلوهم، ويقولوا كلمتهم أيضًا.

والمتتبع للخطاب النقدي الأدبي العربي يجد أمامه مجموعة من الإشكالات التي أحاطت بمسيرته، سواء أكانت هذه الإشكالات ذاتية، أم كانت موضوعية، مع ملاحظة أن (النقد) كمصطلح وكإجراء، هو من جديد الفعاليات الأدبية الوافدة إلينا،حاله حال الفعاليات الأدبية الأخرى، في الرواية والقصة والمسرحية [1]، وذلك إذا اتفقنا على أن كل ما كان يندرج تحت مفهوم (النقد) في أدبنا العربي القديم قد انقطعت به السبل قبل أكثر من سبعمائة سنة مضين[2]. والإشكالية التي أعنيها في هذا البحث، كمصطلح وكمفهوم، ودون الدخول في شعاب التعاريف المتنوعة والعديدة لها هي: عدم وضوح الرؤية المنهجية في مجمل العملية النقدية حين تتشابك المناهج والطرائق النقدية وتتعقد في فهمها للنظرية الأدبية الفنية، والذي نتج عنه عدم الوعي بالهوية والخصوصية العربية الذي أدي في نهاية الأمر إلي غياب وجود نظرية نقدية عربية واضحة المعالم.وهذا ما نعرض له في هذا الفصل - بمشيئة الله تعالي:

أولاً. إشكالية الخطاب النقدي العربي الحديث:

لاشك أن الخطاب النقدي الأدبي العربي الحديث والمعاصر - وبعد دخولنا الألفية الثالثة - ما زال يحمل إشكالاته التي نشأت منذ أن تأسس في بداية القرن الماضي، وأن كثيرًا مما أنجز من هذا الخطاب ما زال بعيدًا من أن نطلق عليه مصطلح (النقد) أو أن ينضوي تحت مظلة (الخطاب النقدي) الذي نرغب فيه.

تتمظهر إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر في إطار الثنائية المتقابلة، أو الضدية التي تطرحها الثقافة العربية في حراكها الراهن، والتي تجد تجليها في هذا التقابل بين أنصار النظرية النقدية العربية وأنصار النقد الحداثي. فهذه الإشكالية تعبر أصدق تعبير عن أزمة في الفكر والوعي العربيين، وهي أزمة ذات جذور ثقافية واجتماعية وسياسية. لذلك غالبًا ما نجد قضية الهوية والخصوصية تطرح في مواجهة الآخر وثقافته، بل هي تغدو أساسًا ومنطلقًا للحوار مع الآخر، وكأن الحوار يمكن أن يقوم من دون أن يكون هناك طرفان أو أكثر يتحاوران. ولا يخفى أن هذه القضية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالخوف الذي نعيشه في مواجهة الآخر المتقدم علينا، وبالبحث الذي لانزال نحاول لاكتشاف ذاتنا، وتحديد كيفية خروجنا من واقع التخلف والأزمات التي نعيشها على مختلف المستويات الحضارية والسياسية والاجتماعية والعلمية. من هنا يمكن أن نفهم طابع الحدة في المواقف والطرح الذي نجده في هذا السجال الدائر - والذي يتوقع له الاستمرار- في وقت تتزايد فيه - بشكل واسع وكبير - التأثيرات الثقافية والسياسية على مجتمعاتنا، مع تقلص المسافات وسقوط الحدود، وتغير طبيعة العلاقات التبادلية اقتصاديًا وسياسيًا واجتماعيًا في العالم مع انتشار نظام العولمة، والتطور المتلاحق والسريع لأجهزة الاتصال.

ولم يكن المجال الأدبي - النقدي والإبداعي - بمنأى عن هذه الملابسات، بل لعله أشدها بلبلة واضطرابًا، إذ إن الباب فيه مفتوح لاجتهادات فردية لاضابط لها، هذا بغض النظر عن النظريات الكثيرة المتقابلة التي تتخذ طابعًا مذهبيًا ومعرفيًا. وإن حصيلة قرن كامل لم تستطع أن تتكاتف لتصوغ نظرية متكاملة أو تبني مفهوم جنس أدبي واحد...

وإذا ما دلفنا إلى توضيح صورة الخطاب النقدي الأدبي العربي الحديث في الوعي الثقافي العربي وجدناه نقدًا مأزومًا نبع من ثقافة مأزومة [3]. فرغم الضجيج والثرثرة الإعلامية التي كانت تثار حول أصحابه ممن امتلأت مناهجهم النقدية بروح النخبة وتمايزت بشعور الاستعلاء الارستقراطي، إلا أنهم كانوا يكتبوا نقدًا يتحير فيه المتلقي، فلا يستطيع رده إلى علم منضبط الأصول والإجراءات، ولا يستطيع رده إلى مذهب نقدي بعينه نتيجة لانقطاع الصلة بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي، والذي كان شاهد صدق على

الغرابة والتخبط والاضطراب، وآية إثبات على المآل الكئيب الذي آل إليه النقد الجديد والذي تمظهر في أكبر تجل له أطلق عليه (نقد الحداثة)"[1].

ولعل السر في تلك الغرابة وذلك التخبط، أن هذه المناهج كانت في الأساس نتاج بيئة غربية، هي بعيدة كل البعد عن البيئة العربية بصورة عامة، والثقافة العربية بصورة خاصة. وهذا ولا شك ما أوقع حركة النقد الأدبي العربي الحديث في إشكالية كبيرة، لا تسأل عنها فقط مساوئ (الترجمة) فحسب، بقدر ما تسأل عنها تلك المناهج التي تأسست - أصلًا - اعتمادًا على مفاهيم فكرية وفلسفية غربية، عكست واحدة من "أبرز سمات الإشكالية المعاصرة لنقدنا الشعري الحديث نظرًا لأنها ترتبط مباشرة بقضية الفكر الغربي المعاصر"[2].

وحتى بالنسبة لقضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية تنبه أكثر من ناقد لهذه القضية، وذلك عندما وجد أن بعض المناهج النقدية لا تسعف الذائقة النقدية العربية في دراسة المنجز الإبداعي الأدبي جماليًا ومعرفيًا ضمن خصوصية البيئة والثقافة العربية التي أنتجته، فصرنا نجد أن كثيرًا من النقاد يضطربون في استخدام هذه المناهج عند فحص ومعالجة منجز إبداعي ما[3].

فلقد غلب على هذا النقد - في كثير منه - الغموض والاضطراب والارتجال، "فالمعايير النقدية تسوى على عجل، النقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلّهم المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أومناهج متقاربة، وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى، أوكأن المناهج النقدية ليست في التحليل الأخير تعبيرًا عن مواقف ثقافية وسياسية محددة أو تجسيدًا لها"[4].

وإذا كان النظر باستمرار إلى النقد الأدبي العربي الحديث على أنه نتاج المؤثرات الأجنبية التي اجتثت مع منظومتها المعرفية وأسسها الفكرية وأعرافها التقنية، من بيئتها الأم - الغرب طبعًا - بدعوى المثاقفة أو حوار الحضارات بالدرجة الأولى، فإن ظاهرة

التبعية الثقافية أكبر من حدود تلك المؤثرات الأجنبية؛ لأن المؤثرات الأجنبية صحية غالبًا. ولعل ماقاله المستشرق (ف. كانترانيو) يعد تلخصيًا لمثل هذه النظرية،حيث يقول: "إن النهضة الحديثة التي يمكن ملاحظتها اليوم في الثقافة العربية، وبالتالي في وعيها الأدبي - هي أقل منها استمرارًا لتراث عظيم، وأكثر منها نتاجًا للحضارة الغربية، مما يود الأدباء العرب أن يعترفوا به. والنظرية الأدبية العربية الحديثة أيضًا هي تشعب أو (نتيجة) عن النظرية الأوربية، أكثر منها تطويرًا للنظرية التراثية العربية"[٨].

ولا يجد كثير من النقاد العرب غضاضة في الإقرار بمثل هذا الرأي، وأوردوا أسبابًا كثيرة لذلك منها التقليل من شأن إنجاز النقد الأدبي العربي القديم في النظرية النقدية على وجه العموم، وفي النظرية النقدية الحديثة على وجه الخصوص. ففي منتصف الستينيات، تقصت (الدكتور. سهير القلماوي) المؤثرات الدافعة، حسب تعبيرها التي جعلت النقد الأدبي عند العرب القدامى منصرفًا في معظمه إلى الشروح اللغوية للقطعة المنقودة. فهو علي حد تعبيرها "ميراث رهيب تكاثفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة إلى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت إلى وحدة اللفظ، وكان لابد من صيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أسر هذا الميراث الدامع عبر كل هذا التاريخ الطويل"[٩]. وبعد حوالي ثلاثة عقود من الزمن، تتردد الآراء نفسها في جهد أكثر إحكامًا ودقة لـ (شكري محمد عياد) في كتابه: (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين) الصادر عام ١٩٩٣م، الذي محص فيه التراث النقدي بحثًا عن مذاهب، فرغم أنه توقف عند مصطلحات: (مذهب الأوائل) للآمدي و(الصنعة) للجاحظ و(المنازع) لحازم القرطاجني، لكنه التفت عن ذلك كله إلى القول بأن المذاهب فضفاضة على تلك التجارب الأدبية والنقدية القديمة مؤكدًا الآراء التالية والتي جسدت المحتويات الرئيسة لكتابه:

" في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفًا تاريخيًا من ثقافة الغرب.

- وفي أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية.

ـ وفي المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة العربية"[١٠].

وليس غريبًا أن تجد مثل هذه الآراء انتعاشًا في مناخ التبعية الثقافية الذي عززه صراع الأفكار منذ الخمسينيات إلى يومنا هذا وهو صراع بين دعاة الهوية ودعاة التغريب.

ورغم كل هذا لم نر على الساحة الثقافية العربية ـ ولو لحظة واحدة ـ أن استقل فيها النقد العربي المعاصر استقلالًا تامًا من الناحية الاصطلاحية و(المفاهيمية)، رغم وعي المشتغلين به، وتمتعه بهويته الذاتية منذ قرون.

إن تشخيص (الدكتور. عياد) يقارب إلى حد كبير تطور الموقف العربي من النظرية الأدبية، وإن كان قد أخفق في تقديره للتراث النقدي العربي، فقد بات واضحًا أن هذا التراث لا يستطيع أحد ـ مهما كان ـ أن يدعي الإحاطة به تمامًا، فهو غير مكتشف وغير مدروس حتى الآن، وما يزال عنصرًا غير أساس في تكوين الناقد العربي الحديث.

وهذه النظرة هي النتيجة الطبعية للمواضعات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفها العالم العربي في تبعيته الفكرية للغرب، والتي أحدثت تغيرًا جذريًا في المفاهيم الأدبية، وفي أساليب التفكير النقدي، وفي وجوه المعارضات القائمة بين القديم والحديث، وبين المكتسب والموروث، كما أدت ـ عند العديد من نقاد الحداثة ـ إلى إعادة طرح المشروع الثقافي برمته وإعادة النظر فيه.

فحتمًا في هذا السياق، أن يؤدى الصراع بين الثقافة الغربية والثقافة العربية إلى بروز ظاهرة التبعية إلى جانب ظاهرة الهوية، وإذا كانت التبعية في أشد مظاهرها هي التكون النقدي الغربي، الاستعماري، فإن الهوية لاذت بالتراث النقدي العربي المؤمل باحتضان نظرية عربية حديثة في الأدب والنقد.

فلقد استحكمت التبعية الثقافية ـ أو كادت ـ على النقد الأدبي العربي الحديث اليوم أكثر من أي وقت مضى، من مجرد (التلقف) الذي شاع منذ مطلع الخمسينيات حيث اجتلاب المذاهب الأدبية والنقدية دون تمثلها أوهضمها، ولنتذكر على سبيل المثال

(الوجودية) في الخمسينيات ومزاوجتها القومية و(الفرويدية) من جهة، ومزواجات (الماركسية) في أسوأ تمظهراتها (الستالينية) ومفاهيم الالتزام الميكانيكي التي أفرزتها من جهة أخرى، وقد تحكمت هذه (التلقفات) في الممارسة الثقافية والنقدية العربية حتى مطلع السبعينيات وأبرزت - فيما أبرزت - أشكالاً من التبعية النقدية حيث المرجعية الغربية هي المحك لكل قيمة نقدية أو أدبية، وحوكم كثير من نصوص الأدب العربي وفق معايير نقدية خارجية بتأثير هذه التبعية، مثل وهم الاتجاه أو المذاهب، أو وهم العقيدة والتحزب، أو الانتماء أو وهم الالتزام..."(١).

غير أن سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين لم تكن أحسن حالاً من قبلها، فقد استبدت بها ظواهر أخرى للتبعية النقدية... كان من أهمها: الارتهان المطلق للمرجعية الغربية في نقل المذاهب النقدية، وغالبًا بعد تراجعها في الغرب كما هو الحال مع (البنيوية) في إطار هيمنة أطروحات الحداثة التي فهمت على أنها النسج على منوال الغرب، أو هي تقليد غربي وكفى. وتلا ذلك نقل مذاهب أخرى نقلاً مباشرًا دون هضمها أو تمثلها التمثل اللازم عضويًا في الثقافة العربية،كأن تكون مؤثرًا أو مكونًا من مكوناتها، لا أن تكون مسخًا مشوهًا أو استعمالاً غير أصيل لها،انتزع انتزاعًا من واقع غير متوافق مع واقعها العربي. ونذكر منها على سبيل المثال: (الشكلانية، والبنيوية، والشعرية، والسردية، والسيميائية، والأسلوبية، والعلامائية، والتفكيكية). وثمة شكوى اليوم من طغيان اجتلاب أو نقل هذه المذاهب النقدية على مسيرة النقد الأدبي العربي الحديث، فأما أن تكون بنيويًا أولن تكون ناقدًا، وإما أن تحذو حذو النقد الغربي وتقتفي منهج جينيت، أو غريماس، أو تودوروف، أو دريدا، أو هارتمان، أو بول دي مان، أو أنك لا تكتب نقدًا "، ناهيك عن تحويل النقد إلى جداول إحصائية وأشكال هندسية وكتابات ملغزة أشبه بالمتاهة أو التجريب الذي لا طائل منه"(٢).

وليس معنى هذا أن هيمنة خطابات الحداثة على النقد النصي والتي فرضت نفسها على ساحة الممارسة النقدي في تلك الفترة، كانت كلها شرًا مستطيرًا، وإنما كان لإنجازاتها قيم لا تنكر في المعرفة الأدبية، وفي مقاربة الإبداعات المختلفة، ولكن على مايبدو أن ما أضعف عطاءها حينئذ هو أن إغراء النقاد بها والتهافت عليها نتيجة جدة تقليعتها المعرفية، وربما كذلك إلى كونها تمثل مخرجًا سهلاً يُعفي الكثيرين منهم من الالتزامات،

ويحميهم من المحاسبة التاريخية بدعوى التفرغ فقط لمعرفة الأبعاد التكوينية والفنية في النصوص الأدبية؛ وهو بالفعل ما أحدث نوعًا من الخلخلة في الطروحات المتعارف عليها مثل مفهوم الأدب، ومفهوم النوع الأدبي، وطبيعة اللغة الأدبية، وتركيب النصوص...إلي غير ذلك، مما فتح الباب على مصراعيه للتجارب الحداثية أو للحداثات التجريبية التي تحاول القبض على الماء والهواء فلا تحدها أزمان ولا أفكار...

ويمكن لمتتبع حضورِ النظريات النصية بعامة أن يلحظ على الأقل وجود منزعين اثنين يتجاذبانها، وهما: منزع الإخلاص للنظرية واستغلال مبادئها ومفاهيمها فكرًا وممارسة، ومنزع الاستفادة من جانبها المعرفي، مع إبقاء خط الرجعة وحق التصرف عند التطبيق بحسب ما تقتضيه خصوصيات النص المدروس؛ أو حتى بحسب ما تقتضيه برامج الكفاية النقدية أو متطلبات المشروع العلمي الذي يتوخاه كل دارس على حدة. ومن ثم فقد ظهرت تبريرات مختلفة للقيام بتنويعات على هذه النظرية أو تلك بقصد التحاور مع بعض المفاهيم توسيعًا أو تعميقًا أو تعديلًا؛ أو ربما أيضًا بقصد القفز عليها أو النظر إلى أبعد منها.

وفي ذلك يقول جابر عصفور:

"ولا سبيل إلي تحررنا من أوهام الاتباع.. إلا بدرجات عالية من الوعي الذاتي الذي يلح علي الحضور الفاعل للنقد الشارح ونقد النقد ووعي النظرية في الوقت نفسه، لا من حيث هي معرفة جديدة أو مجالات عصرية براقة، وإنما من حيث هي أدوات ومجالات للمساءلة التي تسهم في تحرير الممارسة النقدية من سجن الضرورة، وقيود التقليد، وواحدية المركز، وضيق أفق الرؤي السائدة، ودعاوي المدّعين، والهالة الزائفة للألقاب الكبيرة، والرطانة التخييلية للساعين إلي بريق الشهرة الخادعة. ولست في حاجة إلى تأكيد أن الممارسة النقدية في لحظات التحول ومراحل التغير، تحتاج إلى مراجعة ما هي عليه، وما حققته، وما تتطلع إلى تحقيقه، واضعة موضع المساءلة حدود المفاهيم وإمكانات المنهج وقدرة النظرية، مدركة أن المراجعة كالمساءلة هي البداية في مجاوزة ما هو كائن إلى وعود ما يمكن أن يكون"(١٠).

وليس معنى هذا أن النقد العربي مطالب - حتى يحافظ على ذاته وهويته وخصوصيته - برفض الآخر، بل على العكس من ذلك تمامًا، فالوعي بالذات والهوية والخصوصية يجب ألا يبقى في إطار وضع الذات في مواجهة الآخر، أو الآخر في مواجهة الذات، وكأن قانونًا ثابتًا يحكم هذه الثنائية أو هذا التقابل.

إن ما نحتاج إليه في هذا المجال - كما هو الحال في المجالات الأخرى - هو الانفتاح العلمي، لكن ليس بمعنى الاستسلام والتبعية واتخاذ وضعية المستهلك، والرضا والقبول بكل ما تقدمه المناهج النقدية الغربية الحديثة تحت وطأة الشعور بالدونية، وانطلاقًا من عالمية الحضارة الغربية، بل لابد من التفاعل والمشاركة معها بما نملكه من تراث نقدي عربي، وبما تتميز من سمات وخصائص نابعة من خصوصية التجربة الثقافية والإبداعية العربية، دون الاستسلام لـ: "الاستنساخ والانخراط في إشكاليات المقروء... في غياب الروح النقدية وفقدان النظرة التاريخية "(١٥).

وحتى نكون منصفين فإن هذه الأزمة لا تخص أبناء الثقافة العربية في ما يستوردونه من إنتاج القريحة الغربية وحدهم، بل شملت هذه الأزمة أبناء هذه القريحة الذين ارتفعت أصوات بعضهم منادية بتوحيد المصطلح النقدي، لكن حتى نكون موضوعيين، فإن حجم المشكل عندهم محدود مقارنة بحجمه عند من أخذ عنهم، وهذا شيء طبيعي بالنسبة للمنتج، لكن ليس طبيعيًا على مستهلكها، فـ "الذي ينشئ هو الذي يسمي ويَسِمُ المسمى بميسمه"(١٦)، وهكذا تظل القضية قضية حضارية أولًا وأخرًا.

فالقضية ليست أزمة مصطلح، بقدر ما هي " أزمة واقعين ثقافيين وحضاريين مختلفين "(١٧)، و" أزمة فكر بالدرجة الأولى"(١٨)، و" إحساس بأزمة حضارية وانجراف في اتجاه معين."(١٩).

فالتبعية النقدية شاخصة للعيان ومؤرقة في نقدنا الحديث والمعاصر، وحتى في سنوات السبعينيات والثمانينيات التي شهدت محاولات - جاءت على استحياء - تماست فيها جهود النقاد العرب من أجل تأسيس منهج نقدي عربي يستمد جذوره من

التراث العربي، بل ويستجوب ذلك التراث في علاقته بالمثاقفة من أجل إنضاج خطاب الحداثة العربية من خلال وعي التراث ووعي الحاضر معًا، ما دام لا مفر من ذلك.

ولا أحد ينكر أن هذه المرحلة وضعت النقد الأدبي على أعتاب مرحلة جديدة تمثل - فيما أري - تطورًا بدا في غاية الأهمية ضمن التفاعل النقدي بين العرب والثقافة الغربية، والذي تأسس حضوره في تلك المرحلة من جراء ما أضافه الأكاديميون الذين درسوا في أوروبا، فضلًا عن ظهور دور النشر والصحافة الثقافية المتخصصة، لينتقل النقد الأدبي بفعل هذين العاملين الرئيسين إلى مرحلة أكثر منهجية وحداثة، تجسد - فيما يري الباحث - مرحلة تأسيس حقيقي من حيث بلوغ النقد فيها مرحلة عالية من النضج، عززتها عمليات الترجمة من النقد الغربي التي أفادت منها المرحلة فائدة واضحة.

ولكن رغم ما أحدثته هذه العوامل من حركة رائجة للنقد الأدبي إلا أننا وجدنا في هذه المرحلة من يرسخ فكرة الارتباط، بل التماهي بين مفهوم (الحديث) و (الغربي) في الثقافة العربية المعاصرة، ليغدو النقد الحديث مثل (الفكر الحديث) و(العلم الحديث) لا يحيل على شيء سوى ما ينتجه الغرب من فكر ومناهج ومفاهيم ... حتى لنجد في ما صدر عن طه حسين من دعوة سواء في كتابه (في الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٦م، أو (مستقبل الثقافة في مصر) عام ١٩٣٨م، باعثًا على سؤال مهم يؤطر لحالات مقاومة قوية.. أثارها كثير من النقاد العرب، عما إذا كان ما عمد إليه طه حسين هو تشكيك العرب في ماضيهم، ومهاجمة إعجابهم الذاتي بتراثهم، كي يشق الطريق لإصلاحات (ليبرالية) أجنبية الجوهر، وهو ما برز على نحو أكبر وضوحًا عند تلميذه الناقد محمد مندور الذي أخذ عن أستاذه الإيمان بالثقافة الغربية، وبخاصة الإغريقية والفرنسية.



ثانيًا- المشهد النقدي العربي الحديث: واقع وآفاق:

في بداية هذا المبحث ينبغي لي أن أنبه علي أن إخضاع الجانب التاريخي للبحث ليس من مقاصد البحث ولا الباحث، ولكن لما كان من المفترض أن نحس برد الجميل -

بالذكر والتوثيق ـ حين نتحدث عن بداية هذا التوجه، بما يتيح للدراسة مدخلًا كريمًا يزيل بعض قتامة مغامرة التجاوز لأصحابه ورواده الأوائل،تحتم علينا أن نسلك هذا السبيل من منطلق أن أية قراءة أو محاولة تنظيرية لا تستطيع أن تمارس دورها دون أن تعتمد" على الشرعية التاريخية والمواءمة التنظيرية في تمازج دقيق" [١١].

فلا يستطيع أحد أن ينكر الجهود التي قام بها الرواد والباحثون العرب الأجلاء في سبيل التأسيس لتنظير عربي لمنهج نقدي أدبي ... لكن قبل أن أبدأ حديثي عن تلك المحاولات في مهادها التاريخي، لابد من الاعتراف بدورهم الأصيل وجهودهم الرائدة في هذا المجال، التي تُعد بحق العتبات المؤسسة لهذا الطرح. ولكن ليس معني هذا أنني سوف أتحدث عن كل ما كتبوه، فهذا أمر يفوق خصوصية البحث وطاقة الباحث، وإنما سأقتصر على بعض الدراسات التي تبنت وأعلنت التنظير لمنهج نقدي أدبي عربي وجهة موضوعية لها.

ولعله من المفيد هنا التنبيه إلى أني حينما طرحت هذا المبحث كان ذلك بقصد الكشف عن وجود محاولات رائدة في التنظير العربي للنقد الأدبي، حققت ـ بقدر ما ـ أمنية مرتجاة، طالما انتظرناها وتمنيناها من علمائنا ورواد نهضتنا، ينبغي ألا نفرط فيها، بل نعض عليها بالنواجذ، وليس معني هذا أنني أحمل فيما أطرح تحيزًا أو عدم موضوعية، كون هذه المحاولات تصدر عن مفكرين عرب، بالقدر الذي تثير في تساؤلًا فرحًا: هل تأذن لنا بعد امتلاكنا لأدوات المعرفة امتلاكًا كبيرًا أن نصبح منتجين للمعرفة ؟ وبقدرة عالية تمتلك أدواتها لصوغ نظريات حديثة تستمد أطرها من الموروث العربي، وتغوص في غمار تلك المعرفة وتناورها وتحاورها؟ ثم الشروع في حيثياتها التطبيقية؟ هل نصلح أن نكون ندًا ينافس الذات الغربية التي أوجدت حالة رسوخ راهنة وعميقة في عوالمنا الثقافية والأكاديمية ؟.

لابد من الاعتراف ـ في البداية ـ بأنه ليس لدينا نظرية نقدية عربية تنطلق من الأدوات الإجرائية في التحليل، فهذا غير متاح لدينا، فالفكر النقدي لدينا فكر شمولي، لم يتحول بعد إلى خطة تفصيلية في التعامل مع النص؛ ولذلك فان حضور النظريات الغربية يتأتى لدينا من إجاباتها على سؤال محدد، كيف يمكن التعامل مع النص أو العمل الفني ؟ وكيف يمكن ترجمة النص بآليات النقد أي إعادة بناء النص ؟.. فنقدنا العربي القديم

لم يهتم بإنشاء نظرية متكاملة في النقد الأدبي، أو بتأسيس المذاهب والمدارس على طريقة النقد الحديث في هذه الأيام، بل كان - في مجمله - نقدًا جزئيًا قل أن تناول العمل الأدبي بأكمله.

فلقد جاء النقد العربي - في أغلبه - على شكل آراء متناثرة مبعثرة، صحيح أن كثيرًا منها يتسم بالأصالة والعمق، ويتفق مع أحدث ما توصلت إليه المناهج النقدية الحديثة، ولكن الطابع العام لهذه الآراء النقدية كان الإيجاز والجزئية، ولم يأخذ شكل النظرية، أو المذهب، أو المنهج، بالمفهوم العلمي المعاصر.

وعند تتبع النشأة التنظيرية المنهجية للنقد الأدبي العربي، نلاحظ أن مسوغاته جاءت رد فعل لهيمنة التبعية النقدية الغربية. فقد أدت هذه التبعية إلى الانعطاف بالتناول النقدي العربي، فكرًا وتذوقًا وتحليلًا، واضعة إياه في مسارات جديدة. إلا أن هذه التأثيرات، بحسب رؤيته لها، ظلت رهن العامل الآخر والكبير والأساس في انبعاث الثقافة العربية المعاصرة، وهو ما يشكله التراث العربي الإسلامي، ليظل التيار النقدي الأدبي الذي ساد تلك المرحلة مشدودًا إلى قطبي جذب أساسين: الحنين إلى الموروث وما يتضمنه من محافظة على الهوية من جانب... والحداثة الغربية وما يلوح فيها من تغيير ومواكبة من جانب آخر. وهي مرحلة بقدر ما أثارت من مشكلات فإنها قدمت منجزات نقدية أيضًا...

ظهرت أول صياغة منهجية مقترحة في سبيل مطالبة النقاد العرب بنظرية نقدية عربية، مباشرة، أو في سياق معاناتهم لمشكلات النقد الأدبي العربي الحديث إزاء الاتجاهات الجديدة بخاصة، والمناهج الحديثة بعامة في المقالة الرائدة التي كتبها الناقد الفلسطيني حسام الخطيب: التي جاءت بعنوان: «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب » في مجلة:(الموقف الأدبي ١٩٨١م) (١). وفيها قدم الخطيب اعتذارًا، بادئ ذي بدء، عن أي نوع من التضخيم أو الادعاء في العنوان، فالقضية قائمة، والسعي إليها منشود، وهي تعبير عن حاجة نقدية عامة. وقد عالجها من خلال مصطلحي نظرية الأدب ونظرية النقد أولًا، ومن خلال ضرورتها في الحياة الأدبية والنقدية العربية الراهنة والمستقبلية، ومن خلال مكوناتها التي أوجزها فيما يلي:

١- الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر.

٢- الانطلاق من موقف تراثي محدد.

٣- الانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر.

ودعا إلى إخراج تركيب كيميائي كاشف منها، فثمة علاقة دائمة الحركة ودائمة التحول في هذا المثلث، إذ" يمكن للمرء أن يتصور نظرية الأدب على شكل مثلث تتفاعل أضلاعه الثلاثة في جدلية دائمة تضمن لكل عنصر أن يوازن العنصر الآخر، ويتداخل معه، ويؤثر فيه. فالموقف من التراث مثلًا يتحدد بفعل تصادمه وتوازنه مع العنصرين الآخرين: الساحة الأدبية الفعلية والمؤثرات الأجنبية، والموقف من المؤثرات يتحدد بفعل العاملين الآخرين، وهكذا دواليك... فهناك إذن حركة (ديالكتيكية) [*] تصادمية توالدية تتداخل عناصرها الثلاثة، وتتفاعل، لتخرج تركيبًا جديدًا حيًا ديناميكيًا قادرًا على توظيف العناصر الثلاثة في نزوع مستمر إلى الخلق والإبداع والتجدد"[٣٢].

والناظر لمقترح حسام الخطيب يجده لم يخرج عن النزوع المتأصل لدى غالبية النقاد العرب في رؤية هذه القضية في طرفين متجاذبين متصارعين، هما: التقليد النقدي العربي في فهم الأدب والنقد، والمؤثرات الأجنبية الداهمة. وفي ساحتهما تثار المشكلات الكثيرة المؤرقة التفكير بالمنهج، بالمصطلح، بالاتجاهات الجديدة، بالعناصر الذاتية وتطويرها، بصوغ تقاليد أدبية ونقدية.

ومن الظواهر التي نتجت عن هيمنة التبعية النقدية ظاهرة تأصيل النقد العربي الحديث في تاريخه وفي بيئته الثقافية، فاتجه البحث لدى كثيرين إلى استيعاب القيم التراثية النقدية من خلال درس شامل لتطور الثقافة العربية عبر العصور، ونذكر من هذه المحاولات على سبيل المثال ما قام به الناقد المغربي: (عبد الفتاح كيليطو) في كتابه: (الكتابة والتناسخ) الصادر عام ١٩٨٥م، وفيه إعادة نظر جذرية للمنتج الإبداعي العربي المكتوب كتناسخ المقطوعات الشعرية والتبني وطرق الحديث والنوادر وغيرها، مؤكدًا أن للثقافة العربية خصوصية تمثلها تقاليدها الراسخة في عصرها الذهبي، العصر الإسلامي حتى القرن الخامس الهجري، ففي "الثقافة العربية الكلاسيكية لا يكتفي لقول ما أن يتوفر على "انتظام خاص" كي يعتبر نصًا، فضلًا عن ذلك أن يصدر عن أو أن يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلامًا مشروعًا ينطوي على سلطة، وقولًا مشدودًا إلى مؤلف ـ حجة. وهكذا فقد كان المؤلف ـ النكرة أمرًا متعذر التصور"[٣٣].

على مثل هذا النحو، بدأت مشروعات نقدية تأصيلية ضمن السياق الخاص للثقافة العربية ومبدعاتها. ولعلي أشير إلى مشروع مشرقي آخر دلالة على انتشار هذه الظاهرة التي تستند إلى القراءة المعاصرة للنص القديم، وهذا ما فعله، على سبيل المثال أيضا الناقد العراقي: (حاتم الصكر) في كتابه (البئر والعسل) الصادر عام ١٩٩٢م، والذي قدم فيه ممارسة نقدية تأصيلية من داخل النصوص نفسها، حيث يقول: "فلقد انْقَدْتُ حيث أرادت لي النصوص، فسرت في متاهاتها ـ ولم أسلط عليها قراءتي فقط. بل كانت توصلاتي ووسائلي إلى تلك التوصلات آتية من شعاع النص نفسه، من جرمه الذي يدور حولي، ويفرض على رؤية فضائه"[١١].

أما في مصر فقد حمل لواء هذا التوجه الناقد الحداثي الأكبر جابر عصفور الذي نادي بتأسيس منهجية عربية تنطلق من خلالها التوجهات النقدية، فيقول:

" نحن نفتقر إلى هذه المنهجية أصلًا، ونحن نفتقر إلى الصيغة التي تجعل من النقد علمًا. فلنؤسس أولًا هذه الصيغة، ولنعمل على أن يسلم الجميع أولًا بضرورة أن يكون النقد علمًا بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية، ثم بعد ذلك تختلف في المنهج الذي أتحمس له أنا والذي تتحمس له أنت "[١٢].

لكن أيّة منهجية يتحمس لها جابر عصفور، إنها منهجية الحداثة التي تقوم علي ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر. فالشاعر المحدث، بهذا الفهم ـ علي حد قوله ـ "هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه... يعني تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية، تسعي لتغير ماهو قائم وتطوره... ولن يصطدم الشاعر، في هذه الحالة، بأذواق القراء فحسب، بل بمؤسسات اجتماعية، وأنظمة فكرية، ونقاد مازالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة، علي أن التعارض يزداد عمقًا عندما يؤمن الشاعر بضرورة إعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره إدراكه المحدث، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه إلي تراث الأمم الأخرى، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه مما يؤدي إلي تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توازيها في الماضي فنواجه ـ بالتالي ـ أكثر من فهم للتراث

وأكثر من تصور للتقاليد، فيحدث تعارض آخر بين إطارين مرجعيين في الحكم بالقيمة على عناصر الموروث من الماضي.."[٢٦].

الأمر ذاته فعله الناقد (الدكتور) مصطفى ناصف حين أصدر كتابه: (النقد العربي نحو نظرية ثانية) الصادر عام١٩٨١م، وهو عبارة عن فصول نقدية متنوعة انكب فيها على الشعر الجاهلي بالفحص والتحليل والتقويم من خلال رؤية جديدة، هي الرؤية (الأنثروبولوجية)[٢٧] أو (المنهج الأسطوري)[٢٨].

ورغم أن المنهج الذي طرحه مصطفى ناصف قد انطلق فيه من مخاصمة المناهج الشكلية، والاعتماد على قراءة جديدة للنصوص الشعرية الجاهلية التي همها المشاركة والتعاطف والاندهاش والاستكشاف والاستنباط والاستقراء، والانطلاق من مجموعة من الفرضيات قصد البرهنة عليها وعدم التسلم بالمعطيات الثابتة والأحكام الجاهزة - إلا أنه جعل من مقولات عبد القاهر الجرجاني سندًا قويًا له في ما يتعلق باستخلاص نظرية نقدية ذات جذور عربية خالصة، وجعله مرجعه الأساس في إثبات مقولاته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى - رغم ما احتوت عليه هذه القراءة - في جانب منها - من جدة وقيمة - فإن فروضها في بعض الأحيان جاءت انطباعية سطحية بدون توثيق تاريخي وعلمي ورؤية منهجية متكاملة محددة القسمات.

وليس معنى عدم الإشارة إلى جهود الآخرين من كبار الرواد، على اختلاف مذاهبهم ومشاربهم وجغرافيتهم وتاريخهم، أنني قصدت إقصاء دورهم التاريخي، فتأصيل ذلك الدور ونقل ملامحه بصفته تاريخًا وتراثًا، ليس هو جوهر الإشكال، ولا طرحه بالمقصود، ولا ارتيابنا فيه أو انحيازنا إليه مع طرف ضد طرف بالهدف والغاية التي نروم،ولكن حقيقة ما يريد هذا البحث تحقيقه،هو توضيح أن الهيكل التنظيري العربي المفترض أو المزعوم، في بعض هذه الدراسات غير باد بدقة تنظيرية تضمن قيام نظرية عربية جديدة للنقد الأدبي، تأتي مستقلة بذاتها دون أن تتأثر بغيرها، والكشف عن أبرز المحاولات وأكثرها وضوحًا ونضجًا في الجانب التنظيري للنقد العربي.

ولكن رغم ما خالط هذه المرحلة من عثرات - لم يكن منها بد - إلا أنها استطاعت أن تشكل بمسوغاتها - بقدر ما - أسسًا لروافد أدبية أصبحت فيما بعد شرعة وأفقًا تنظيريًا أوليًا لكثير من كتابنا في هذا المجال.

وإذا مابحثنا عن صاحب المشروع الأبرز، والصوت الأكثر اعتدالًا في هذا المجال من بين أصحاب الاتجاه السلفي من المعاصرين، نجد أن (الدكتور. عبد العزيز حمودة) يجسد نموذجًا جيدًا لتمثل هذه المرحلة. فقد عكف على معاودة النظر في النقد التنظيري الغربي عبر ثلاث مؤلفات ضخمة حملت مشروع خطاب نقدي عربي، وهي كتاب:(المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية) الصادر عام ١٩٩٨م، والذي أثار ضجة كبري حين أصدره، واعتبره بعضهم يحمل لغة عدائية نحو نقاد الحداثة. وكتاب: (المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية) الصادر عام ٢٠٠١م، وهو الكتاب الذي بذل فيه جهدًا كبيرًا لطرح نظرية نقدية عربية معاصرة بالعودة إلى الموروث العربي القديم، بل وذهب حمودة فيه أبعد من ذلك حين زعم أن كل النظريات النقدية الغربية الحديثة الكبرى مثل البنيوية والتفكيكية لها أصول في الثقافة العربية،وأن النقاد الغربيون هم من استفادوا منها بعد اطلاعهم عليها. ثم جاء كتابه الأخير: (الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص) الصادر عام ٢٠٠٣م ليكشف فيه عن تحول الثقافة الغربية إلى ثقافة مهيمنة مستبدة غير محايدة وغير موضوعية بصورة نهائية أو إنسانية عالمية، وأن المعارف أو النظريات أو المشاريع أو المدارس الناتجة عنها هي مثلها تضيق بالاختلاف فتحاول محوه وإلغاءه.

ولعل الرغبة المعرفية والنقدية الملحة في البحث عن نظرية نقدية عربية هو ما يفسر سر اشتغال النقاد والباحثين العرب على تراثهم النقدي في هذه الفترة، وفي سبيل التدليل على هذا سوف نشير إلى بعض عناوين هذا الاشتغال. فعلى سبيل المثال كرست مجلة (فصول) عدديها الصادرين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٦ م، لتناول «تراثنا النقدي» من خلال التعامل المنهجي الأولي الواسع لهذه القضية، إذ جرى تناول الموضوعات التالية: روافد النقد الأدبي عند العرب، اللفظ والمعنى في البيان العربي، الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم، مفهوم العلامة في التراث، الشعر وصفة الشعر في التراث، طبيعة الشعر عند (حازم القرطاجني)، قراءة

محدثة في ناقد قديم (ابن المعتز)، النقد اللغوي في التراث العربي، عن الصيغة الإنسانية للدلالة، دراما المجاز... إلخ.

ثم أصدرت مجلة (الموقف الأدبي) الصادرة عن اتحاد كتاب العرب بدمشق عددًا مزدوجًا عن «تراثنا النقدي» عام ١٩٨٦م، تناول موضوعات أخرى: البنيوية والنقد العربي القديم، آراء قديمة حديثة في لغة الشعر، مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر الحديث، النقد والنظرة الشمولية في شرح الواحدي، دراسة صوتية لنظام المعجم العربي، نظرية أبي تمام في النقد الشعري، مفاهيم النقد العربي الحديث بين التقليدين العربي والغربي، النقد اللغوي القديم واستمراره في النقد اللغوي في سورية، اللسانية ومنهج التفكير عند العرب.. إلخ.

ثم أصدر النادي الأدبي الثقافي بجدة، وقائع ندوته العربية الكبرى «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» المنعقدة في عام (١٤١٠هـ-١٩٩٠م)، في مجلدين كبيرين، حملا حقيقة مهمة باح بها عبد الفتاح أبو مدين، مدير النادي، في مقدمتهما، وهي: أن هذا الهاجس النقدي، سيكون مشروعًا طويلًا لوعي تراثنا النقدي (١). شارك في المجلدين نخبة من كبار رجال الأدب والفكر والثقافة العربية (٢) بمجموعة من الموضوعات التي دارت حول: قراءة التراث النقدي: مقدمات منهجية، أبحاث في المصطلح النقدي، أبحاث عن دور البلاغة في التراث النقدي، أبحاث عن التراث النقدي بين الماضي والحاضر أبحاث عن التمايز بين الشعر والنثر، أبحاث عن قضايا محورية في التراث النقدي، أبحاث عن مشكلات في الدلالة والأسلوبية.

ورغم ما شاب هذه المشاريع النقدية المطروحة على الساحة الثقافية العربية الحديثة من قصور، إذ ما زالت أكثر طرائقها العلمية فردية، أو قاصرة، أو ضعيفة (٣)، إلا أنه يجب الاعتراف بأن ثمة رسوخًا لهذه الظاهرة التي تعترف للتأليف العربي بخصوصيته وتقاليده قد بدأت تنفلت من عقالها وتأخذ طريقها نحو التأكد إلا أن أبرز ما يؤخذ عليها أنها لم تستطع أن توصّل نظرية نقدية عربية شاملة.

" إذن ليس لدينا بديل سوى المعرفة، وليس لنا حل إلا تجاوز الإقليمية، ومصيرنا

الحقيقي هو في وعينا بأن الأمة العربية لها رصيد حضاري هام جدًا. وهذا الرصيد رصيد فكري موحد، رصيد لغوي موحد، تاريخ موحد، مصالح آنية ومستقبلية. يجب أن يتوحد العرب، لأن العالم أصبح يعيش الآن عصر تكتلات لا على مستوى الشعارات والخطاب، ولكن على مستوى ضبط المصالح وتحديد الأهداف، ورسم استراتيجية في الميدان الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والعلمي والعسكري. العلم والثقافة والوحدة، هذه هي الركائز التي يمكن أن يقوم عليها العالم العربي. وإلا ففي النهاية سنكتشف بعد فوات الأوان أننا ما زلنا في نقطة البداية ندور حول أنفسنا، بينما العالم يتقدم"[٣٢].

وإذا كان الفكر العربي الحديث قد أصبح مرتهنًا بعوامل الضعف المزمنة التي جعلته يتقلب في أكناف المناهج الحداثية المستوردة التي أفقدته من المناعة والحصانة ما يؤهله لاحتواء تلك العناصر الدخيلة ليصهرها في بوتقته ويصبغها بصبغته، على الرغم من جدواها في بيئتها الأصلية؛ إلا أننا نؤمن بأهمية فهم نقاط الضعف في هذه المناهج لتجاوزها وتفاديها، وتلمس المواطن الايجابية فيها لنفيد منها في توسيع آفاق بصيرتنا، والمواطن السلبية التي لا تتماشي مع فكرنا فنرفضها كبديل في السياق غير المناسب. وهذا ماسوف نقوم بطرحه في المبحث القادم بمشيئة الله تعالى.



الهوامش

(١) هذا لايعني خلو أدبنا العربي قبل هذا القرن من الفن القصصي بصورة عامة.

(٢) باعتبار أن الخطيب القزويني، أحد أصحاب مناهج النقد العربي القديم ـ في الشعر خاصة ـ قد توفي عام ٧٣٩ هـ انظر: الزركلي (خير الدين): (الأعلام)، دار العلم للملايين، جـ٦، ط٩، بيروت ـ لبنان ١٩٩٠م، ص١٩٢.

(٣) وذلك أن أية حركة أدبية، لا يمكن لها أن تكون ناضجة أو مؤثرة ما لم تؤسس ضمن آفاق فكرية وفلسفية ناضجة أو مؤثرة. ولما كان الأفق الفكري والفلسفي على الصعيدين العام والأدبي ما زالا ضيقين، فإن الإشكالية ستبقى قائمة، وبالتالي فإن العرب يدخلون الألفية الثالثة، بدون نظرية أدبية عربية متميزة، ومن ثم بدون نظرية نقدية أدبية عربية ناضجة ومتميزة هي الأخرى. وقد أشار أحد النقاد المجتهدين إلى هذا الجانب، عندما شدد على أن "واحدًا من أخطر مظاهر الضعف في الحركة النقدية العربية يتمثل في ضيق الأفق الفكري والفلسفي لدى أصحابها، سواء على الصعيد الثقافي العام أو الأدبي الخاص. فهنالك وفي أغلب الكتابات النقدية التي تقرؤها هذه الأيام، بُعد فكري وفلسفي مفقود، واستشراف شمولي ناقص، ومن الصعب إخفاؤه أو تغطية فقره وقصوره مهما استخدم أصحابه من وسائل التمويه والمصادر العربية والأجنبية للتستر عليه، ومهما تكن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية قوية في تكوينه". انظر: د. ضياء خضير: (التشكل التاريخي الكاذب)، دار الكرمل، عمان ١٩٩٦م، ص٦.

(٤) انظر: د. وهب أحمد رومية: (شعرنا القديم والنقد الجديد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة: عالم المعرفة، عدد ٢٠٧، الكويت شوال١٤١٦ هـ مارس ١٩٩٦م، ص ٧.

(٥) د. عناد غزوان: (الشعر ومتغيرات المرحلة)، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٩٨٦ ص٢٢.

(*) وليس معنى هذا أن نستثني المنجز الإبداعي العربي الحديث والمعاصر في مجالي القص والمسرح، دون الشعر، فقد تأسسا أيضا تحت تأثير المنجز الإبداعي الغربي؛ إلا أنه قد أخذ بعض سمات القومية العربية وتطبع بطابع محليته الوطنية.

(٦) ومن هؤلاء على سبيل المثال: الناقد العراقي فاضل ثامر، الذي يقول: "ولا أخفي عليكم أني كنت طيلة هذه الفترة أخشى السقوط في نوع من التوفيقية والمصالحة بين بعض من المتضادات في الرؤيا النقدية، وخاصة في محاولة عقد زواج بين قيم ومنطلقات نقدية متباينة وأعني بها المنطلقات الجمالية والفنية والبنائية من جهة والمنطلقات السوسيولوجية والتاريخية والأيديولوجية من جهة أخرى"

انظر: فاضل ثامر: (الصوت الآخر)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢م، ص ١٤. ومن هذا القبيل أيضاً ما ذهب إليه الناقد الجزائري نور الدين السد إلى استخدام منهج مركب من (السيميائية) و(الأسلوبية) لغاية معرفية أملتها طبيعة الاهتمام بتحليل الخطاب بعامة والخطاب الأدبي بخاصة، وإن غاية ما يطمح إليه، هو "معرفة القوانين التي تحكم نظام علامات الخطاب ورصد تشكيله في الصورة التي هو عليها، وكيفية تحقيق أبعاده الدلالية ورؤيته الظاهرة والخفية وما ينفرد به من خصائص تكوينية تحدث وجوده في ماهية جنسه، وتعلق عما يهيمن عليه من إشارات جمالية، وتنبيء عن مدلولات ومفارقة معانيه ومرجعياتها، وتشير إلى ميزاته المنجزة من خلال ما يتضمن من خصائص أسلوبية وسيميائية " انظر: مجموعة من الباحثين: (تحليل الخطاب العربي)، منشورات جامعة فلادلفيا، الأردن، عمان، ١٩٩٨م. ص٢٨٣، ٢٨٤.

(٧) انظر: د. وهب أحمد رومية: (شعرنا القديم والنقد الجديد)، مرجع سابق، ص١٧.

(٨) انظر: عبد النبي أصطيف: "نظرة في قضية المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث"، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣، دمشق كانون الثاني ١٩٨٣ م، ص١١١.

(٩) د. سهير القلماوي: "مؤثرات دامغة في نقدنا القديم"، مجلة:الفكر المعاصر، عدد ٢٢، القاهرة ديسمبر ١٩٦٦م، ص٢٠.

(١٠) د. شكري محمد عياد: (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة: عالم المعرفة، عدد١٧٧، الكويت ١٩٩٣م،ص٨.

(١١) انظر: د. عبدا لله أبو هيف: (النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص٥٠٣.

(١٢) ولا يخفى على القارئ مقصد المؤلف هنا، حيث يبرز مدى ما وصل إلية الطغيان التغريبي على الممارسة النقدية في تلك المرحلة.

(١٣) انظر: د. عبدا لله أبو هيف: (النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد)، مرجع سابق، ص٥٠٥.

(١٤) د. جابر عصفور: (نظريات معاصرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٨، ١٩.

(١٥) د. محمد عابد الجابري: " التراث ومشكلة المنهج "،مجلة: المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، عدد ٣٨، كانون الثاني / يناير، بيروت ١٩٨٦م، ص ٣.

(١٦) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٧٢، الكويت جمادي الأولى١٤٢٢هـ-أغسطس ٢٠٠١م، ص ٣٣.

(١٧) المرجع السابق، ص ٣٣.

(١٨) المرجع السابق، ص ٣٤.

(١٩) د. عبد المحسن بدر: (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر)،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،المجلد ١، عدد٣، القاهرة أبريل ١٩٨١م، ص ٢٤.

(٢٠) د. عبد العزيز حمودة: (الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص)، سلسلة: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٩٨، الكويت، رمضان ١٤٢٤هـ - نوفمبر ٢٠٠٣م، ص ٢٢.

(٢١) وهي مجلة أدبية متخصصة تصدر عن اتحاد كتاب العرب في دمشق.

(***) ديالكتيك في الفلسفة الكلاسيكية، هو الجدل أو المحاورة: بتبادل الحجج والجدال بين طرفين دفاعًا عن وجهة نظر معينة. يعتبر الديالكتيك الأساس الذي تبنى عليه الشيوعية بمعنى الجدل الذي يوصل إلى النظريات والقواعد التي تحكم الناس وتسير حياتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية بحاجة لمصدر، والمادية الديالكتيكية هي النظرة العالمية للحزب الماركسي اللينيني. وهي تدعى مادية ديالكتيكية لأن نهجها للظواهر الطبيعية، أسلوبها في دراسة هذه الظواهر وتفهمها ديالكتيكي، بينما تفسيرها للظواهر الطبيعية، فكرتها عن هذه الظواهر، نظريتها مادية. انظر: د. جميل صليبا: (المعجم الفلسفي)، دار الكتب العلمية - مكتبة المدرسة، جـ ١، بيروت - لبنان ١٩٨٢م، ص ٣٩١: ٣٩٤.

(٢٢) حسام الخطيب: «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب»، مجلة: الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد ١٢١، دمشق أيار ١٩٨١م، ص ٢٦.

(٢٣) عبد الفتاح كيليطو: (الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٥م، ص ١٣، ١٤.

(٢٤) د. حاتم الصكر: (البئر والعسل: قراءات معاصرة في نصوص تراثية)، دار الشؤون الثقافية، ط ١، بغداد ١٩٩٢م، ص ٧.

(٢٥) جهاد فاضل: (أسئلة النقد)، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٩٤م، ص ٦٧.

(٢٦) د. جابر عصفور: " تعارضات الحداثة "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠م، ص ٧٥.

(٢٧) وهو الاسم الاصطلاحي الذي تجمعت تحته مجموعة من الدراسات العلمية الحديثة التي بلغت حدًا مذهلًا في تنوعها، واختلاف مجالاتها بدافع قيام علم متماسك ومتكامل يدرس الإنسان من جوانب وجوده، وتطوره الوجودي، والثقافي، والاجتماعي. للمزيد انظر: د. سامي خشبة: (مصطلحات الفكر الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة، سلسلة الفكر، جـ ١، القاهرة ٢٠٠٦م، ص ٨٢، ٨٣.

(٢٨) وهو المنهج الذي يدرس الأساطير والرموز الخيالية التي تكون بديلا وتعويضًا لما هو واقعي ومادي، في حين تكون الرموز وسائط وعلامات بين الداخل الذاتي والواقع الخارجي الموضوعي ذي الأساس الواقعي المادي. يعتمد النقد الأسطوري على خطوتين أساسيتين إجرائيتين، وهما: الفهم والتفسير. ويعني الفهم قراءة النص الإبداعي، وفهم دلالاته اللغوية ومضامينه المعنوية، وتفكيك شبكة صوره البلاغية ورموزه الخيالية، ورصد كل المفاهيم المتكررة والمطردة، وما تنسجه الصور من موضوعات متواترة ومتكررة ثابتة. وبعد ذلك يأتي التفسير ليقوم بعملية التأويل ضمن التصور الأسطوري باحثا عن النماذج العليا ومفاهيم العقل الباطن ورواسب اللاشعور الجمعي قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية أي بالثقافة الأولى. كما يعمد الدارس إلى دراسة الرموز والمتعاليات والصور

الخيالية كرواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي وتطوراته الحضارية وما بينهما من طقوس مشتركة موروثة. للمزيد انظر: حنا عبود: (النظرية الأدبية العربية الحديثة والنقد الأسطوري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، ص ٤١: ٧٠.

(٢٩) مجموعة مؤلفين: (قراءة جديدة لتراثنا النقدي)، مجلدان، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة، جدة ١٤١٠هـ، ص٨.

(٣٠) فمن مصر شارك: د. جابر عصفور، د. لطفي عبد البديع، د. عز الدين إسماعيل، د. صلاح فضل، د. تمام حسان، د. شكري عياد، د. مصطفى ناصف، د. سعد مصلوح، د. علي البطل. ومن السعودية شارك: د. عبد الله الغذامي، د. محمد الهدلق، د. عبد الله المعطاني، د. حسن الهويمل، د. محمد مريسي الحارثي د. سعيد السريحي. ومن الجزائر شارك: د. عبد الملك مرتاض، د. كمال أبو ديب. ومن المغرب شارك: د. محمد الكتاني، و:د. محمد برادة، ومن تونس شارك: د. محمد الهادي الطرابلسي، و:د. حمادي صمود.

(٣١) انظر: د. محمد النويهي: (ثقافة الناقد الأدبي)، مكتبة الخانجي، ط٢، مصر، ودار الفكر بيروت، ١٩٦٦م، ص ٤ و٦ و٣٢.

(٣٢) جهاد فاضل: (أسئلة النقد)، مرجع سابق، ص١١.

الفصل الثاني

الحداثة والخطاب النقدي العربي الحديث:

« المفهوم. النشأة. التكوين »

الحداثة والخطاب النقدي العربي الحديث:
«المفهوم. النشأة. التكوين»

مدخل:

شاءت قدرة الله تعالي أن يكون البحث عن الجديد طبيعة إنسانية، وجزءًا من فطرتها، وظاهرة متميزة من ظواهرها. فالتغيير والتجديد والخروج على المألوف سمة من سمات البشرية التي يتميز بها كل عصر من العصور. ولقد بات واضحًا في هذا المجال ما يتمتع به مصطلح الحداثة من جاذبية واستقطاب وبريق باعتباره منهجًا جديدًا يخترق مناحي الحياة كافة.

فالحداثة واحدة من المقولات الإشكالية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لأكثر من عقدين من الزمان، إبداعًا ونقدًا وتنظيرًا، وما يفتأ صداها عالقًا بالآذان منوطًا بالنفوس ملتبسًا بالأذهان حتى اليوم. ولا شك أن هذه الإشعاعات البراقة المسلطة عليها آتية من قناعات كثيرة ومهمة يأتي في مقدمتها أنها توجه إنساني كوني يخدم البشرية جمعاء، ويسعى لنقلها من طور التخلف والبداوة إلى طور التحديث والحضارة.

ومن الطبيعي في هذا السياق أن يرتبط مصطلح الحداثة في دلالته النظرية بنمط اجتماعي إنساني، مغاير كل المغايرة للأنماط السابقة عليها. فهي ليست مرهونة كما هو معروف بنطاق الأدب والنقد - رغم أنها جزء مهم من ميادينها - وإنما تخطت ذلك لتشير إلي نمط حياة ومنظور شامل لفهم الحضارة والتطور.

فالحداثة في صميمها تجربة تحول ينتاب الإنسان في علاقته بذاته وبالعالم من حوله،

والذي فتح آفاقًا جديدة أمامها معه، ولكنه تحول يهدد في الوقت نفسه كل ماوقر في عقل ذلك الإنسان، وما اجتازه، وما تصوره عن نفسه. ذلك لأن قدرة الحداثة علي تجاوز الحدود وتخطي حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والأيديولوجية والدين، لا تضاهيها إلا مقدرتها علي العصف بالثوابت، وإثارة القلاقل، وابتعاث التحلل والتجدد، وبث الصراع والتناقض، ونشر الالتباس والغموض. إنها كما يقول (الدكتور. صبري حافظ): "المناخ الذي يصبح فيه كل ماهو صلب هباء منثورًا"(١).

من هذا المنطلق تأتي الحداثة كبداية وعي بالتجاوز والاختراق، فهي تنطوي علي مجال للرفض الشمولي، والفعل الخلاق، ومن ثم فهي لاترتبط بـ «الحدث» بقدر ما ترتبط بـ «الإحداث» الذي يستأثر بلحظات التوتر، والتحول باتجاه التغيير الكلي (٢).

فكأن الحداثة إجراء وممارسة تجتهد في اختراق وتخطي حدود الأحكام الجاهزة المصنفة، وتصرف عنايتها إلي رؤى المعرفة، وإرادة القوي الفاعلة في إيجاد المبادرة. وعلي هذا الأساس تحدد موقفها من التراث. فهي دائمًا ما تحاول أن تظل أمينة مع ماكان يتطلع إليه التراث، لكن بعيدًا عن وثيقته المرجعية التي ظلت تصور الأشياء كما هي، لا كما ينبغي أن تكون. فهي لا تلغي الماضي بقدر ما تحاول أن تحتمل هذا الماضي ... فتستوعبه، بعد أن تقوضه وتهدمه، ثم تبني عليه فكرًا مشبعًا ببعض عناصر الفكر الذي كان، وببعض عناصر الفكر الذي هو كائن، لتستشرف منهما ماسيكون ... (٣).

من هذا المنظور تأتي عملية طرح موضوع الحداثة علي مائدة البحث والمناقشة عملية نقدية بالغة الأهمية؛ ليس لأنها تمر - حتمًا - عبر إعادة تحديد المفهوم، وتجلية خلفياته النظرية والتاريخية، ورصد امتداداته المهمة في الفكر العربي المعاصر، وإنما بقصد معرفة مدي مطابقته لخصوصية تجربة الحداثة العربية.

إن ما أقصد إليه في هذا المبحث، هو محاولة الوقوف عند بعض العناصر النظرية التي أجدها لازمة في مقاربة مصطلح الحداثة، والتقاط تأثيراته علي الأدب العربي، بوصفه مفهومًا ارتبط أساسًا بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية المختلفة. من أجل ذلك عمدت إلي استجلاء مفهومه وبيان أهم أسسه وخصائصه التي ميزته في تربته

الأصلية،وفي صورته التي تم تسويقه من خلالها داخل العالمين العربي والإسلامي، وذلك من خلال المحاور التالية:

أولاً ـ الحداثة في المنظور اللغوي العربي:

من البداية يجب التنبيه علي أن الحداثة مصطلح لم ينبثق من عدم، وإنما أوجدته بعض الإرهاصات التي مهدت لهذا الانبثاق،وتتمثل هذه الإرهاصات أساسًا في «الصراع الدائر» الذي ظل محتدمًا بين القديم والمحدث، هذا بالإضافة إلي أن حركتي الفكر والفن ظلتا تتحفز نحو التحرر من القيم العتيقة ـ بالنسبة لها ـ والاجتهاد في ابتكار قيم جديدة تنهض علي هذه القيم العتيقة لكن دون أن تكونها، ومع ذلك فلا شيء يقيني في الحداثة، حتى المعني نفسه يظل مهزوزًا، وملتبسًا، وغامضًا [1]. ولعل هذا ما يدعونا إلي الاطلاع علي دلالة المصطلح في المنظور اللغوي كضرورة إجرائية قبل الوصول إلي موقع ممارسة النظر النقدي في الامتدادات الفكرية لها.

فحينما نريد تعمق مصطلح الحداثة ينبغي علينا أن نعود إلي الجذور التأسيسية لهذا المصطلح، فنبدأ بتحديد معني الحداثة كما ورد في الدلالة المعجمية، وبخاصة العربية، علي الرغم من أننا نعترف بأن الغوص في دلالة هذا المصطلح لغويًا لايزيد الأمر إلا تعقيدًا لما في ذلك من شمولية قد تتعارض مع تحديد المصطلح بطريقة تجعله أصيلًا ومتفردًا،لكن مع ذلك يظل المعني اللغوي مدخلًا مناسبًا ـ بقدر ما ـ للحديث عن المعني الاصطلاحي، علي الأقل لتوضيح الفروق الدقيقة بين المعنيين. وإذا ما أخذنا ذلك في الحسبان تيسر لنا أن نحدد طبيعة هذا المصطلح في مقاصده اللغوية بحسب تناول المعاجم اللغوية العربية له، والتي تتفق علي أن لفظ «الحداثة» قائم بالأساس علي التقابل مع « القَدَامَة ». فكما جاء في معجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي: " والحديث: الجديد من الأشياء " [2].

أما ابن منظور فيحدد معني الحداثة في اللسان بقوله:" الحديثُ نقيضُ القديم والحُدوث نقيضُ القُدْمةِ ... والحُدوثُ كونُ شيء لم يكن... ومُحْدَثَاتُ الأمور ما ابتدعه أهلُ الأهْواء من الأشياء التي كان السَّلَفُ الصالحُ على غيرها " [3].

أما المعاجم اللغوية الحديثة فتردد المعاني نفسها تقريبًا،فلا يوجد كبير اختلاف في هذا المعنى بينها وبين المعاجم القديمة،فهي في ذلك قريبة وربما متوافقة.فقد جاء في (المعجم الوسيط) مانصه:

"حَدَثَ الشيء حُدُوثًا وحَدَاثة نقيض قَدُمَ ... المُحْدَث ما لم يكن معروفًا في كتاب ولا سنة ولا إجماع. المُحْدِث المجدد في العلم والفن"(١).

ومن ذلك أيضًا ما قاله سعيد الخوري في معجمه (أقرب الموارد):

"حَدَثَ الشيء حُدُوثًا وحَدَاثةً: نقيض قَدُمَ... (و) أَحْدَثَهُ ابتدأه وابتدعه...(و) الحَدَث بالتحريك: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنة ... (و) الحديث الجديد ..."(٢).

وهكذا يتمحور لفظ الحداثة في المنظور اللغوي في المعاجم العربية، حول ثنائية تقابلية تضعها في مواجهة مع القديم، ويكاد يأخذ هذا التقابل طبيعة اللزوم، فلا "يقال «حدُث» إلا مع «قدُم». كأنه اتباع"(٣).

وإذا كانت جميع المعاجم اللغوية العربية تتفق ـ أو تكاد ـ علي أن «المحدث» هو الأمر الجديد المبتدع، وأن المستحدث هو نقيض القديم، فإن المعاجم الفلسفية تتدرج بالمصطلح إلي ما يوافق روح العصر في طرائق آرائه المستجدة، حتى ولو كانت المواصفات قديمة. فيقول (الدكتور جميل صليبا) في ذلك:

" ومعنى هذا أن الحديث ليس خيرًا كله، كما أن القديم ليس شرًا كله، وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة، والعراقة، والقوة، والابتكار وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لايوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة"(١).

وحتمًا هنا يقصد الدكتور جميل صليبا بـ « ما لا يتوافق مع روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة » تلك التقاليد والأساليب المرهونة بالتراث والمتداولة فيه، واستخدامها علي أنها مسلمات لحقائق قد تصبح في يوم ما معلومات في متناولنا، قابلة للاندماج مع روح العصر. وهو ما يدعونا ضمنيًا بأن الحداثة " كل مبتكر،أو مقتبس

من نماذج شائعة مألوفة أو متوارثة "[1]". فالحداثة ضمن هذا المنظور لا تعني الانسلاخ من أغلال الماضي، أو التعلق بالقدمة المفرطة.

وهكذا فالكلمة "لاتهتم بالشكل والصيغة، بل بالحدوث والراهنية والزمنية والمستقبلية، فالحداثة (حسب أصل المفردة العربية) مرتبطة بما سيأتي وسوف يقع ويتجلي ويتبلور ويتجسد ويحل ويتم"[2].. فهي إذن مرتبطة بالتشكل الوجودي المتحقق للواقع، وليس بشكل هذا الواقع وصيغته وصورته كما هو الحال في الاستعمال الغربي الذي فتن به جل من كتب عن الحداثة من المفكرين العرب، دون أن يطيلوا النظر في المفردة العربية التي هي من وجهة نظري أدل وأعمق.

***

ثانيا. الحداثة في المنظور الفكري الغربي:

يتحتم علينا في هذا المبحث بعد تجاوز حدود الدلالة اللغوية للحداثة في المعاجم العربية، التنبيه على أن إلقاء الضوء على بعض الملامح المكونة للحداثة قبل طرق حدودها المعرفية أمرٌ يوحي بمعناها بشكل أفضل من محاولة القبض عليها ضمن حدود تعريفية معينة.

فمن المعروف أن الحداثة غربية المنشأ والمصدر، أفرزتها ظروف نفسية وعقلية وفكرية، تختلف عن ظروفنا في أسباب نشأتها، وفي نتائجها. فقد ظهرت الحداثة في أوربا خلال الفترة الواقعة بين نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين. ولم يكن ظهورها بمحض الصدفة، وإنما مهد لها حدوث تغيرات عميقة أو انقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الاجتماعية والفكرية والعلمية وما صاحب ذلك من مخترعات علمية وثورة صناعية.

فالحداثة جاءت عبر تاريخ ممتد لأوربا شاركت أحداثه ولادة هذه الظاهرة، والتي كان من أهمها علي سبيل المثال لا الحصر: ظهور الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية،التي في ضوئها تغيرت نظرتنا للكون وعلاقتنا به، والثورة الصناعية التي حولت النظرية إلى تطبيق وتقنية سرعت من إيقاع الحياة، وأنتجت ظروفاً وبيئات إنسانية جديدة، وألغت أو دمرت أخري قديمة. والثورة السكانية الهائلة التي غيرت

مواطن البشر وبيئاتهم، وما صحب ذلك من نمو حضاري متسارع يتوسل الآلة والتقنية. والحركات الجماهيرية التي نما وعيها وزادت تطلعاتها. انتشار الفساد الخلقي، والانحلال المجتمعي، وانفلات الشهوات الجنسية انفلاتًا يقود أصحاب المصالح والمطامع تحت شعارات خادعة مثل الحرية الفردية، ومساواة الرجل بالمرأة مساواة تسهل الفتنة والفساد، ولا تحمي الحقوق والحرمات، وبخاصة بعدما فشلت المسيحية فشلًا زريعًا في تقديم التصور الإيماني والتوحيد للمجتمع الأوربي"(١٣).

فالحداثة كما يقول الناقد المغربي محمد برادة:" تحيلنا علي تاريخ انتقال المجتمعات الأوربية من العصور الوسطي إلي قيام المجتمع الرأسمالي البرجوازي عبر مجموعة من الصراعات والثورات والانتاجات الفكرية. ومن ثم فإن الحداثة تؤشر علي الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية،وبناء الصناعة، وتخطيط المدن وتوسيعها، وإغراق الأسواق بالبضائع، وتنضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفي، لامرئي، وكلي الحضور "(١٤).

أما مسألة الوقوف عند مفهوم الحداثة فيتضح لنا مدي ما يتمتع به هذا المصطلح من مراوغة أقل ماتوصف به أنها صادمة، فالحداثة مصطلح عسير علي التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير. فقد عرض هذا المصطلح تحولات في المعني أسرع مما عرضت لمصطلحات أخري تماثلها وظيفة كـ« الرومانسية» و«الكلاسيكية الجديدة»، بل يصل الأمر بها إلي التأرجح في المعني حتي تصل إلي الاتجاه المضاد"(١٥).

ورغم مايتمتع به مصطلح الحداثة من صعوبة تحول دون القبض علي مفهوم محدد له، بسبب ما في طبيعته من غموض وتناقض، إلا إنني سوف أذكر بعض المفاهيم أو التعريفات التي تحاول مقاربته، وتثبت من جهة أخري هذه الطبيعة الإشكالية التي تتمتع بها.

من هنا كان سبيلي في البحث عن تعريف للحداثة أو تحديد مفهوم لها سبيلًا مخالفًا بعض الشيء، إذ إنني سوف أسلك في ذلك وضعية المقاربة التعريفية لمحمولات هذا المفهوم، وذلك بتعرف سمات الحداثة وخصائصها الفكرية وغير الفكرية التي ترتكز

عليها، مع التنبيه بأنني سأقوم بفعل ذلك من خلال ماهية واحدة - دون تمايز - في العالمين الغربي والعربي، وذلك نظرًا لتطابق المعنى، ولا عجب في ذلك، فالحداثة في العالم العربي ماهي إلا امتداد للحداثة في العالم الغربي ومستورد من مستورداته.

فالحداثة أول ماتتجلي معرفيًا تبرز في كونها ليست مفهومًا اجتماعيًا أو سياسيًا أو تاريخيًا، وإنما هي حالة فكرية من الوعي المتجدد بمتغيرات الحياة، وبالمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف. وهي ليست ظاهرة مقصورة علي فئة،أو طائفة، أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز علي الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب السابقة.

ينهض المعنى المركزي لمصطلح الحداثة عند دعاته علي مجموعة من المفاهيم، تجسد ثورة فكرية وفنية ضد كل ما تخلفه الأحداث التاريخية علي واقعهم من أزمات فكرية وعقدية لا ضابط لها، من أجل الإتيان بواقع فكري وأخلاقي واجتماعي جديد، تتغاير فيه الصيغ الحديثة وتتعارض مع كل ماهو نمطي وتقليدي.

فإن من أخص مفاهيم الحداثة أنها منهج تغييري ومذهب انقلابي، يمارس نشاطه علي كل ماهو قديم وثابت، دائم النفور من كل ماهو سائد من أمور الفكر والعقيدة والقيم واللغة والسياسة والأدب والفن. فالحداثة مذهب ثوري رافض للواقع بكل مافيه من قيم وضوابط، وهذا ما تدل عليه الحداثة في جميع مراحلها.

وهذا ما أكده بعض دعاتها والمنتسبون إليها بقوله:

" تمتاز بنزعتها التجريدية، وببراعتها الواعية في دراسة الواقع، وفي الثورة علي التقاليد الشكلية واللغوية.

قد يقول قائل: إن هذا صحيح بالنسبة إلي المراحل الأولي للحداثة التي امتازت بالاقتحام، ولا يصح علي الحداثة عامة.

وقد يقول القائل نفسه: أصبحت للحداثة شخصيتها المتعارف عليها جماليًا، في مجال الفنون التخطيطية والعمارة والتصميم ووسائل الإعلام...

إذا كان موقفنا من الحداثة بهذا الشكل، فإننا نكون قد أسأنا لمبادئها الأساسية، التي يمكن تلخيصها بالاقتحام والنفور من كل ما هو متواصل "(١١).

فالحداثة تغدو بهذا المفهوم حركة عبثية، ديدنها التمرد والثورة علي كل ما هو متواصل ومألوف وسائد،سواء من أمر العقيدة أم من غيرها من شؤون الحياة، فلا ثوابت هناك، بل كل شيء متغير ومتقلب من عصر إلي عصر، فلكل عصر عقيدته وفكره وأخلاقه، ولكل زمن تصوره الخاص عن الإله والكون والحياة والإنسان(١٢).

فكأن الحداثة بهذا المفهوم السابق تكتسب فاعليتها من المسافة الاختلافية التي تعطي للسائد والمألوف بعدًا مضادًا،فالعقائد والأفكار والقيم في سياقها لايجوز أن تقوم علي ثوابت مستقرة، وإنما هي دائمًا - وبصفة مستمرة - تنزع إلي التبدل والتغير؛ لذا فإن من أبرز سمات الحداثة هو الثورة الأبدية في كل عصر وعند كل جيل.

ويبرز هذا المعني واضحًا جليًا فيما أقره الناقد الروماني (جورجي كالنيسكو) في معرض حديثه عن المعالم الكبرى المحددة للحداثة، بقوله:

"إن الحداثة الغربية في جوهرها ظاهرة تعكس معارضة جدلية، ثلاثية الأبعاد: معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، وتصورها لفكر ة التقدم، ومعارضة لذاتها، كتقليد، أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة.أي أنها لا تمثل انفصالًا عن الماضي، ورفضًا لمقاييسه الثابتة، أو ثورة علي القيم البرجوازية السائدة فحسب،بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلي قيم جديدة، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة "(١٣)

إذن، فمن أهم مرتكزات المفهوم الجمالي للحداثة تدميرها للأشكال الثابتة، التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات، وبالتالي فالحداثة تسمح بذلك التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود، وما يعتبر نفسه مالكًا لشرعية مطلقة. إنها لا تسلم أبدًا بقدسية أي شيء.

إن من أهم اشتراطات تكون الحداثة - وإن شئت قلت معضلات تكونها - تتجسد كما يقول الناقد الأمريكي (إرفنج هاو. Irving Howe): في أن عليها أن تكافح دائمًا،

ولكن بدون أن تنتصر تمامًا، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر. إذ إن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها، تلتزم به وتسير عليه"[١٩].

ومن سمات الحداثة وخصائصها الفكرية، أنها ترتكن إلي الفوضى وتشغف بالغموض،وتأنس بالالتباس. فتقوم علي أساس تذوق الغامض في حد ذاته، وتعميم التجريد في شكل التعبير، وإيجاد لغة جديدة لا تعترف بالدلالات والمواصفات، وإلي جانب هذا نجد خلطًا آخر بين المتناقضات "يتمثل في المزج بين العقل و(اللاعقل)، والعقل والعاطفة، والذاتية والموضوعية وهو خلط... ينسف أنظمة الفكر، ويقلب قواعد اللغة، كما ينسف العلاقات بين الكلمات، وبين الكلمات والأشياء، ويفتح أبواب التعبير أمام غير المترابط وغير المنطقي"[٢٠].

ولعل التعليل الذي ساقه (الدكتور. القعود) في أسباب هذه الفوضى وهذا الالتباس والاضطراب والغموض في الحداثة ـ يعد من التعليلات المقبولة ذات الوجاهة المنطقية في هذا الشأن. فيقول متسائلًا:

"لم هذا الالتباس والاضطراب والتناقض والغموض في الحداثة ؟ ربما يمكن إرجاعه إلي «جغرافية الحداثة» المترامية الأطراف، فقد خطت لها رحلة مداتية تمتد من روسيا إلي الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية وغيرها. كما استوطنت مدنًا هي بمنزلة مراكز حداثية مثل باريس وبرلين ولندن وموسكو وميلانو ونيويورك. وكل هذه المدن شاركت بفاعلية في مسار الحداثة وتشكيلها علي ماهي عليه الآن. كما صبغت هذا المسار وهذا التشكيل بشيء من لونها، وغذتها من ظروفها وخلفياتها المتنوعة ... فهي إذن نتاج متعدد اللغات، متعدد الأصول، متنوع الجذور. وهذا التعدد والتنوع وعدم التجانس أسهم في إظهار الحداثة علي ماهي عليه من تعقد واضطراب وتناقض"[٢١].

ومن السمات المهمة والمؤسسة للحداثة أنها تعد حداثة اللحظة والتجاوز، فلا تقر أوتستقر عند زمن معين، دائمة التسارع،رافضة لكل ماهو أبدي مستقر، فلا تعترف

بالنموذج القار، كما تأبى في الوقت نفسه أن تكون عنه بديلاً. من أجل ذلك فهي غير قادرة علي التشكل النهائي الذي يبرزها في وضعية ذات تكوين ماثل.

فيقول أحد مؤسسيها الأوائل الشاعر الفرنسي (شارل بودلير .Charles, Baudelaire) "أعني بالحداثة ماهو عابر سريع الزوال "[22]. والحديث عنده هو"المؤقت والزائل "[23]، وهو يطابق بين «الحديث» و«الموضة»[24].

يقول (الدكتور. القعود) معلقًا علي هذا التوجه بما يميط اللثام عن عواره وقصوره:

"فهذا العبور السريع، وهذه «الموضة» المطابقة بـ «الحديث » ليسا سوى «اللحظة»، اللحظة التي لا تستقر ولا تدوم. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عما قبله وعما بعده،عن الماضي والمستقبل معًا. فالحداثة، علي هذا، هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط)، حتى ليحق لنا التساؤل: أليس هذا اللهاث الحداثي وراء الزمن، استهلاكًا فجًا للزمن؟ وهذا - فيما يبدو - أخطر شيء في حركة الحداثة،فكل شيء داخل هذه الحركة غير قادر علي التقاط أنفاسه، أي غير قادر علي التشكل بسبب هذه العجلة المتسارعة (اللحظة) في الحداثة "[25].

ومن السمات التي أخذت حيزًا كبيرًا في البناء الحداثي مبدأ (الذاتية)، إذ احتفي به الحداثيون، وسعوا إلى مدحه والإعلاء من شأنه في الفكر الحديث حتى جعلوه أصلًا للحداثة ومنشئًا لها. وقد تجلت صورة هذا المبدأ في الإيمان بالإنسان، وبقدرته الخلاقة، واستقلاليته، وحريته الذاتية، واعتباره مصدرًا وأساسًا لكل قيمة.

ففي التناول الحداثي تتحول الأفكار الفردية وتحل محل المعرفة الموضوعية، ويصبح ما هو ذاتي موضوعيًا. أي أن الذات في الفكر الحداثي تصبح هي المفكر وموضوع الفكر في الوقت نفسه.

ولا شك إن هذا المبدأ فيه قلب للمألوف والمعهود في القيم الجمالية، وطرح جديد لم يألفه الإبداع، إذ إن التركيز علي الواضح علي الذات ربما يوهم بتعاليها عن الآخر

وانفصالها عنه وعدم التواصل معه، وربما يعود إلى استبطان الذات والتوغل فيها فيخرج المنتج الحداثي نتيجة لهذا التعالي وهذا الاستبطان وهذا التوغل مبهمًا ملتبسًا»[1].

فمعروف أن الحداثة لا تولي اهتمامًا خاصًا بالمضمون، فدائمًا ما ترفض الغرض والدور الاجتماعي للعمل الأدبي وفق ما تراه المفاهيم التقليدية أو الواقعية. وربما هذا ما أدى بها إلى تأكيد فردية الإنسان وإحساساته الداخلية واعتبار الوعي الذاتي للواقع الخارجي.

وإذا كنت قد ركزت علي ذكر بعض السمات التي ميزت مصطلح الحداثة «مفهوميًا»، فمرجع ذلك وسببه عسر حصرها والوقوف على مجمل آراء منظري الحداثة الغربية ودارسيها ـ من المفكرين والفلاسفة والنقاد ـ التي ميزت مسيرة الحداثة منذ انطلاقتها؛ من أجل ذلك لا أجد مانعًا في إعطاء نظرة إجمالية تستوعب أهم هذه الملامح والسمات في بطريقة مجملة في العناصر التالية:

ـ الوعي التاريخي بشروط انبعاث الحداثة كحركة متعددة الجوانب.

ـ التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود، والتمرد على ما هو مقدس.

ـ التمرد على القوانين وطرق التعبير اللغوي والتقاليد الفنية المألوفة باعتبار الفن حركة مستمرة إلى الأمام، والتجاوز المستمر لكل ما يتم إنتاجه وتكريس منطق القطيعة.

ـ هدم تقدمي للقيم الإنسانية السائدة في الأدب الرومانتيكي والطبيعي.

ـ تجاوز الأشكال المطروقة في الفن والأدب تحت إلحاح النزعة التجريبية.

ـ الإحساس بالذات، والاعتداد بها، وتحرير الفرد من سلطة المؤسسات بكل أنواعها، ومن ضمنها مؤسسة الأسرة التي تعد في نظرها صورة من صور القهر، مع ما يعنيه ذلك من إخراج العلاقة بين الجنسين من دائرة الأسرة واعتماد مقاربة النوع التي لا تؤمن بالفروق الجوهرية بين الجنسين، وتدعو إلى حق الشذوذ الذي يصل إلى المطالبة بحق الزواج المثلي[2]، الذي صادقت عليه مجموعة من الدول الأوروبية انسجامًا مع هذا المفهوم الجديد للحرية.

- إلغاء المعنى المسبق في النصوص، بما فيها النصوص الدينية وربط الدلالة بالمتلقي - انطلاقًا من مقولة موت المؤلف - والقول بالدلالات غير النهائية للنص، وتكريس مذهب الشك في كل الحقائق والمفاهيم.

- اعتبار الدين تجربة بشرية قابلة للتجاوز ضمن ما تتجاوزه الحداثة، وإلغاء سلطته من خلال علمنة المجتمع، وإلغاء سلطة الأخلاق في مجال الإبداع.

- تمجيد العقلانية والتفكير العقلاني، ووضعه في مقابل التفكير الديني، واعتبار هذا الأخير عائقًا أمام الحداثة لاعتماده على المعرفة الوثوقية واليقينية، وإحلال العقل ومنجزاته العلمية محل الله في مركزية المجتمع.

- الخيال الخلاق والواعي الذي يعيد صياغة الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة بعد الحرب العالمية الأولى.

ذلك هو مفهوم الحداثة في الفكر الغربي، وتلك هي أهم خصائصه التي تعكس وضعية حضارية متأزمة يعيشها الإنسان الغربي على مستوى القيم. وهي خصائص تم بناؤها عبر ثلاثة قرون من التطور الحضاري الذي شمل كل مجالات الحياة، وتميز بالإجهاز على المكتسبات الروحية للمجتمعات الغربية.

وبسبب خاصية التجاوز التي تميزت بها الحداثة، فقد بدأت في الغرب منذ النصف الثاني من القرن العشرين مرحلة جديدة هي مرحلة (ما بعد الحداثة. Postmodernism) التي تأتي في سياق تجاوز الحداثة لنفسها. ويتميز فكر هذه المرحلة بالتشكيك في قيم الحضارة والسعي المستمر للتحرر منها والتحرر من كل سلطة. يقول الكاتب الأمريكي العربي الأصل (إيهاب حسن): "وهكذا انتقالنا من موت الإله إلى موت المؤلف وموت الأب يوصلنا إلى إفراغ الثقافة من قيمها المفروضة علينا، وإلى تحرير المعرفة من نظامها التمويهي"[١١].

وهكذا برزت الحداثة في شكل إرادات للقوة تسعى إلى الهيمنة والتوسع والانتشار. من أجل ذلك لم تكتف الحضارة الغربية الحديثة بالهيمنة الاقتصادية والسياسية والعسكرية على الشعوب، بل عملت على تصدير قيمها ونماذجها الحضارية والثقافية وفرضتها على مايسمي ببلدان العالم الثالث رغم أنف شعوبها،وذلك بطريقة تبدو في كثير من الأحيان أبعد ما تكون عن التلاقح الثقافي وعن التأثير الطبيعي المتبادل بين

الثقافات، فكانت النتيجة أن تحولت الحداثة إلى صدمة حضارية عملت على خلخلت كيان الإنسان في هذه البلدان.

وليت الأمر توقف عند هذا الحد،بل سعت هذه القوى سعيًا حسيسًا في أحيان كثيرة إلى إجبار هذه الشعوب على نسيان مصطلحات هي من صميم هويتها الثقافية، واستبدالها بمصطلحات مغايرة تمامًا لقيمها، ولعل ما تعرضت له كل من الأنظمة والشعوب العربية والإسلامية من ضغوط ظاهرة وخفية من أجل تخليها عن مصطلح (الجهاد) ومحوه من مجال التداول الرسمي والإعلامي أولًا، وتبني مصطلح الإرهاب ثانيًا، ليس عنا في هذا المجال ببعيد.



ثالثًا. الحداثة في المنظور الفكري العربي:

ينبغي عليّ أن أشير من بداية هذا المبحث إلى أنه إذا كان تثبيت هذا المصطلح والترويج له داخل الساحة الثقافية العربية لم يتوسل بنوع الضغوط التي استُعملت لتثبيت غيره من المصطلحات، إلا أن دعاته في العالم العربي قد لجئوا إلى أساليب لا تقل تأثيرًا عن هذه الضغوط، وعلى رأسها لجوؤهم إلى ما هو أشبه بالمنطق الأمريكي السائد في تقسيم العالم، وهو: (من ليس معنا فهو ضدنا). فالناس عند الحداثيين العرب أحد صنفين لا ثالث لهما: إما "حداثي أو رجعي جاهل"(٢).

وإذا كان البحث عن النواة الجنينية لمصطلح الحداثة في واقعنا العربي لا يمثل ضرورة حتمية هنا، فإن الإطار الجدلي الذي تبلور فيه هذا المفهوم يعد الإشكالية الأكثر أهمية في هذا المبحث، ومع ذلك لا يمكن فهم الحداثة العربية إلا في إطارها المعرفي والمفهومي والتاريخي الذي ظهرت فيه، بدءًا من مرحلة الانتقال من عصر التخلف إلى عصر النهضة والانفتاح. والملاحظ أن مصطلح الحداثة عندنا لم يتجاوز دلالاته المعجمية - التي عرضنا لملامحها في المبحث الأول من هذا الفصل - ولم تكتسب أية ظلال مفهومية جديدة خارج المعجم اللغوي للكلمة إلا في أثناء الاصطدام بالحداثة الغربية.

فالحداثة من أكثر المصطلحات إشكالًا وغموضًا، بسبب هجرته من تربته الأصلية وارتباطه بأمكنة ذات خصوصية اجتماعية وثقافية تختلف جذريًا عن منبته الأصلي. وإذا كان مصطلح الحداثة موقف وعقلية وطريقة نظر وفهم على حد تعبير كاهن الحداثيين العرب الأكبر أدونيس فإنها في مجال استعماله النقدي اتخذ في أدبنا العربي أبعادًا شعارية وتصنيفات جدالية ليست بالقليلة.

فقد أحدث منذ البداية تعريب مصطلحي (Modernity) و(Modernism) إرباكًا لدى القارئ العربي، إذ يبدوان مصطلحًا واحدًا، فتم تعريبهما بكلمة واحدة «الحداثة»، وميز آخرون بين (الحداثة. Modernity) و(الحداثة. Modernism) لأن المصطلح الأول لا يتقيد باشتراطات مذهبية أو مفهومية في أدب أمة معينة، أما الثاني فإنه يدل على حركة أدبية ونقدية معينة لها سياقاتها التاريخية والمعرفية والفنية في الأدب الغربي.

فيكاد يجمع النقاد - رغم اختلاف الحداثيين العرب في ذلك (*) - على مرجعية الحداثة العربية إلى الحداثة الغربية، وأنها مستورد من مستورداتها، وامتداد من امتداداتها، أخذت منه تقريبًا كل شيء حتى صارت نسخة منها. فمصطلح الحداثة في نسخته العربية لم يدخل إلى حيز التداول في الفكر العربي إلا بتأثير من الحداثة الغربية.

فلم يكن انبثاق تيار الحداثة العربية سليلًا لأصول نشأت عن حاجة المجتمع العربي الشاملة للتجديد والتحديث في مختلف القنوات الحضارية من اقتصادية واجتماعية وثقافية، وإنما عن طريق التحسس بأهمية نزعات الحداثة والتجديد التي ظهرت معالمها الكبرى في العالم الغربي، ومن منطلق الانعتاق من الحيز التراكمي المعرفي وضرورة اللحاق بركب الحضارة. أي أن هذا الانبثاق للحداثة العربية جاء وليد الوعي بضرورة التغيير والخروج عن النمطية، والتخلص من عقدة التراث، والتمرد على نظام اللغة المألوف.

وربما كانت بداية هذا الانبثاق للحداثة العربية قد بدأت منذ النصف الثاني من القرن العشرين. فقد ذكر (الدكتور. شكري عياد) أن تأثيرات الحرب العالمية وما نتج عنها من تطورات عالمية أصبح لها صدى قويًا وبخاصة في مصر، التي كانت مهيأة بموقعها لأن تكون هدفًا مباشرًا من أهداف المحور. وكان في مصر جاليات أجنبية

كثيرة العدد، عظيمة الثراء، وكان بينهم عدد كبير من اليهود من جنسيات مختلفة، فكان طبيعيًا أن يجتمعوا، وأن يتدارسوا موقفهم، وأن يحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم، ويقرب بين أفكارهم، ويجتذب إلي التعاطف معهم من يمكن اجتذابه من المثقفين الوطنيين ... وكان من أولى هذه الجماعات: (جماعة الفن والحرية) التي رفعت شعار تحرير الفن من الدين والوطن والجنس"[٣٠].

ولأن هذه الجماعة لم تعمر طويلًا، ولم تترك إلا إشارات أدبية قليلة، كان تأثيرها ضعيفًا في الثقافة العربية رغم ارتباطها القوي بالثقافة العالمية، وربما هذا ماجعلها أقل وعيًا بواقع الحال في أرضها. لكن رغم كل هذا حملت البذور الأولي لإرهاصات الحداثة. فقد "جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها،إذ جعلت الأدب تعبيرًا عن هم فكري، ومغامرة في المجهول، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفًا. وبذلك بدأ الأدب العربي المعاصر رحلته الطويلة نحو استكشاف الذات"[٣١].

أما التأثير الفعلي للحداثة في العالم العربي فقد تجلي ظهوره مع أول مجلة عربية حداثية متخصصة في الشعر أصدرها (يوسف الخال) [٣٢]. سنة ١٩٥٧م وهي مجلة (شعر) التي تبنى فيها الأصوات الشعرية الحديثة، التي ارتفعت في الخمسينيات والستينيات، وأخذت تبشر بمفاهيم جديدة للشعر، وتثير قضايا أدبية ملتهبة، كالترويج لقصيدة النثر التي ارتبطت بـ(محمد الماغوط، وأنسي الحاج) ... وغيرهم، من خلال الممارسة العملية التي لا تعرف المهادنة أمام الأصوات المعارضة لهذا الاتجاه الغريب علي مسيرة الشعر العربي"[٣٣].

وفي ذلك يقول الناقد السوري جمال باروت:

"وسيرة يوسف الخال في مجلته تؤكد ذلك. فقد بدأها بإعلان مبادئ ضمّنه في محاضرة عامة ثم نشره في العدد الثاني من المجلة وربما كان أهم مبادئه العشرة هي الأربعة الأخيرة " فإن الستة الأولى تتحدث عن العمل الشعري بما فيه من تعبير وتصوير ولغة وتجربة إنسانية حديثًا لا يختلف كثيرًا عما ذكره كل المجددين من قبل...

من مطران إلى مدرسة أبولو: أما في الأربعة الأخيرة فهو ينص على "وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد" و"الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه، والتفاعل معه "وكذلك "الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم" و"الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة "[٣٣].

أما من حيث الدلالة والمفهوم، فقد تغلغل تيار الحداثة في الفكر العربي، ووجد له فيه تربة خصبة،سرعان ما نمت وترعرعت علي أيدي روادها من الحداثيين العرب[٣٤]، الذين ساروا في إعطاء الحداثة بعدًا فكريًا على خطى أمثالهم من الحداثيين الغربيين.

فلم تتبلور الحداثة كفكر وتصور قائم بذاته في الفكر العربي إلا من خلال محاكاته لمصدر منفصل عنه، دون أن يأبه في ذلك بالواقع الذي أنتج في سياقه. من هنا فلا غرابة أن يتشكل مفهوم الحداثة عند الحداثيين العرب علي أساس أنه قوام الفكر التنويري العربي الخارج عن الثابت والسائد والمألوف،والذي يعني أن شيئًا جديدًا قد طرأ في النظرة إلي الأشياء. فالحداثة ليست مقتصرة علي الأشكال الأدبية والفنية الظاهرة فقط، بل هي في الحقيقة ثورة فكرية، وعقيدة جديدة، لها تصورها من الحياة. إنها في الدرجة الأولي موقف من الحياة في رؤيا حديثة.

فقد تبنى الحداثيون العرب معظم المذاهب الحداثية الغربية في مجال الفن والأدب بدون الأخذ في الاعتبار كون هذه المذاهب الفنية ذات صلة وثيقة بالمذاهب الفكرية والفلسفية التي أنتجتها الحضارة الغربية في إطار الصراع الطويل الذي شهدته بين الدين والعقل، وبين الذات والموضوع، وبين المادية والمثالية... وفي إطار التعبير عن أزمة الإنسان الغربي الحديث وغربته في عالمه الجديد وتمرده عليه. فقد استنسخ الحداثيون العرب مذاهب تعبر في أصلها عن أزمة الإنسان الغربي الحديث كـ (السريالية، والعبثية، والوجودية)، كما استنسخوا مفاهيم ومقولات تميز هذه المذاهب كالغربة والقلق وتجريد الفن من دوره الاجتماعي، وتحريره من الدين والأخلاق وتمجيد الجسد وإعطائه دورًا مركزيًا في الإنتاج الفني.

يقول أدونيس كاهن الحداثة العربية الأكبر:

"... الكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديمًا شاملا للنظام السائد وعلاقاته، أعني نظام الأفكار"(٣٥).

كذلك مجد الحداثيون العرب كل أشكال الخرق والتمرد في اللغة وأساليب التعبير والقيم المألوفة. يقول أدونيس: "الفن العربي الحقيقي هو الحرب، والفن لا يحارب إلا في مجاله: نظام القيم، نظام اللغة والفكر، التراث، والحرب هنا تتضمن حركتين: تهديم البنية الثقافية - الفنية السائدة - وخلق بنية جديدة"(٣٦).

من أجل ذلك نظر الحداثيون العرب إلى اللغة على أساس الربط بينها وبين الفكر، فيعتبرون تحرير اللغة سبيلًا إلى تحرير الفكر، لهذا تعالت عندهم دعوات تنادي بهدم بنية التعبير في اللغة العربية وإعادة بنائها من جديد. وأن هذا الهدم وإعادة البناء لا يتم - في نظرهم - إلا بتحرير اللغة العربية من إحالاتها الدينية وارتباطها بالدين.

فيقول المفكر العربي الأصل الجزائري الجنسية محمد أركون في ذلك:

"إن التعبير باللغة العربية عن موضوعات أساسية تخص التفكير بالظاهرة الدينية يبدو صعبًا جدًا بالقياس إلى اللغات الأوروبية الحديثة التي سبقتها إلى العلمنة وافتتاح الحداثة، وتخلصت من التأثيرات الدينية والشحنة الدينية التي تضغط على الفكر وتسجنه ضمن سياج ضيق محدود. يضاف إلى ذلك أن الشيء الآخر الذي يشكل حرية اللغة الفرنسية (...) هو أنه لا توجد لها علاقة بنص الإنجيل"(٣٧).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل يمكن القول - بدون تجاوز - إن الحداثيين العرب قد انصاعوا لمواقف الحداثة الغربية من الدين إلى أقصى مدى ممكن. فقد رفعوا صفة التقديس عن النصوص الدينية، وفي مقدمتها القرآن الكريم والسنة النبوية، واعتبروها نصوصًا بدون مؤلف، وأنه لا وجود فيها لمعنى مقصود ومحدد سلفًا، حتى أنهم أخضعوها لمنطق التفكيك والبنيوية ونظريات التلقي في القول بحرية تأويلها وارتباط دلالاتها بما يمنحه إياها المتلقي، بل تجاوزوا في ذلك كل الحدود حين وجدناهم

يعتبرون إدخال الدين وقيمه في مجال الممارسة والحياة الاجتماعية عائقًا أمام التقدم، بحجة حتمية عقلنة الحضارة وعلمنة المجتمع.

ففي ذلك تقول زوجة أدونيس ومروجة أفكاره (خالدة سعيد):

" وإذا كانت الحداثة حركة تصدعات وانزياحات معرفية قيمية، فإن واحدًا من أهم الانزياحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس والأسراري من مجالات العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلي مجال الإنسان والتجربة والمعيش ... "(٣٨).

وهذا ما أكده حداثي عربي آخر، هو عبد الرحمن منيف(٣٩)، في معرض حديثه الذي يصف فيه أهم أسس الحداثة ومضامينها الفكرية التي ترتكز عليها، فيقول:

"... إن إحدى مهمات الحداثة وأيضًا إحدى صفاتها، نزع القداسة عن الأشياء، والتحرر من القيود واللجوء إلي السخرية "(٤٠).

ولعل ماسبق يفصح لنا عن سر تبني الحداثيين الدائم لدعوات عقلنة الفكر وتجريده من كل ما له صلة بالدين، ومهاجمتهم المستمرة لمناهج الدراسات الإسلامية والتعليم الديني باعتباره مناقضًا ـ في نظرهم ـ للتفكير العقلاني والفلسفي.

وإذا كان ماسبق يدعو إلى حداثة تصدر عن الآخر، الآخر المغاير لخصوصية الثقافة العربية، والتي تختلف اختلافًا جذريًا ـ تاريخيًا وحضاريًا ـ عن خصوصية الثقافة الغربية، إلا أننا لا نعدم وجود بعض الأصوات ـ هنا أو هناك ـ التي نادت بضرورة تبني حداثة عربية ـ كما دعا (الدكتور محمد عابد الجابري) ـ تنطلق " من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل "(٤١). فالجابري يتبنى حداثة تاريخية وزمنية ويدعو إلى "حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر"(٤٢)، لأن الحداثة علي حد قوله " ظاهرة تاريخية، وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها، محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة علي خط التطور"(٤٣).

أما (الدكتور شكري عياد) فيجسد صوتًا آخر لا يختلف كثيرًا علي هذا النهج الذي نادي به الجابري في تأكيده علي أن " الحداثة مفهوم تاريخي متغير "(٤٤)، بمعنى أنها

تتحدد في ضوء السياقات التاريخية والاجتماعية، ولذلك فهناك حداثة عربية في القرن الثاني الهجري، وهناك حداثة أوربية معاصرة، وهي - بحسب عياد - "حداثة قوم مختلفين لهم تطورهم وظروفهم ومتغيرات واقعهم "(١٥).

وإذا كانت الحداثة العربية المعاصرة فهمت حداثة الآخر فهمًا سطحيًا وشكليًا، فمن أجل ذلك، أو بسبب ذلك جاءت مغتربة عن الواقع الاجتماعي العربي ومتعالية عليه، فلقد قدم الحداثيون العرب نصوصًا تعكس واقعا مختلفًا ومغايرًا، إذ كيف يتسنى وجود حداثة في الإبداع العربي - شعرًا ونثرًا - ولا وجود لحداثة في العلم أو في المجتمع أو في الاقتصاد. من هنا يأتي التساؤل عن حقيقة مهمة هي ترى هل كان الأدب العربي الحديث يعبر حقًا في إنجازاته الحداثية عن الفكر العربي والواقع العربي والمشكلات العربية، أم أنه يعبر عن الآخر؟.

وعندما تنزلق الإجابة عن هذا التساؤل على لسان حداثي في حجم أدونيس تكون أكثر صدقًا وواقعية، فيقول عن هذا الآخر:

" يقيم في عمق أعماقنا، فجميع ما نتداوله اليوم فكريًا وحياتيا، يجيئنا من هذا الغرب، أما فيما يتصل بالناحية الحياتية فليس عندنا ما نحسن به حياتنا إلا ما نأخذه من الغرب، وكما نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بـ (لغة) الغرب: نظريات، ومفهومات، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية... الخ، ابتكرها هي أيضًا، الغرب... "(١٦).

وفي ضوء هذا فإنه يمكن القول بأن الحداثة العربية جاءت متأثرة إلى حد كبير بإنجازات الحداثة الغربية، الأمر الذي يبعث على القول بأن التبعية الإبداعية لحداثة الغرب جاءت متزامنة مع التبعية العامة التي تعيشها الأمة العربية في أبنيتها السياسية والاقتصادية والثقافية كافة. من أجل ذلك فإن الحداثة العربية المعاصرة لا تعاني من انفصامها عن الواقع فحسب، وإنما وجدناها تعاني من عدم التحامها عضويًا بالبناء المعرفي للثقافة العربية، فجاءت نبتًا غريبًا لا ينمو بعافية في الواقع العربي.

من أجل ذلك - أو بسبب ذلك - فلم ولن يكتب للحداثة العربية أداء دورها كما ينبغي في تغيير واقع المجتمعات العربية والإسلامية نحو الأفضل إلا إذا تحولت إلى

ثقافة تنبع من الهوية العربية، وتستقي دلالاتها من معتقداتها ومن موروثاتها؛ دون أن يعني هذا الكلام الاستغناء عن الثقافة الغربية في إطار التثاقف الذي يعني الأخذ والعطاء والإضافة إلى الرصيد العالمي، لا التغريب الذي يسعى إلى تجميد الذات وتغريبها في متاهات الآخر وذوبانها فيه إذابة كاملة.



رابعاً. الحداثة في التنظير النقدي العربي:

يندرج عنوان هذا المبحث ضمن محاولة تضع في حسبانها اعتبار فرضية أن الحداثة أفقاً للتفكير وممارسة نقدية فرضت نفسها - ومازالت تفرض - علي ساحة الخطاب النقدي العربي - الحديث والمعاصر. وحتماً سوف تقودنا هذه الفرضية إلي تناول حركة التجديد في الأدب العربي الحديث في مستوييها الإبداعي والنقدي. هذه الحركة عملت علي خلخلة فاعلية الإبداع الشعري "***" التي ظهرت بواكيرها الأولي علي استحياء في أواخر القرن التاسع عشر، وبالتحديد في عصر النهضة العربية التي كان ينتظر المجددون والحداثيون العرب منها أن تنهض علي أساس التفرد والمغايرة وليست علي إعادة مواقف سابقة أو طرح أسئلة قديمة.

وإذا كنا ندرك تمام الإدراك أن الحداثة العربية لم يتهيأ لها من الظروف التي واكبت الحداثة في الغرب إلا الشيء القليل، بسبب افتقار المجتمع العربي إلى التحولات الجذرية التي تحققت في الغرب في مجالاته المختلفة. وبسبب اختلاف النقاد والمبدعين في تحديد بداية التحول الحاسم من الاتجاه التقليدي إلى النزعة الحداثية، فإن هذا لن يمنعنا من البحث عن محاولة تعمل علي تقريب وضعية الحداثة في أدبنا العربي،سواء في جانبها الإبداعي أوالنقدي.

فلقد بدأت بوادر النهضة الأدبية علي صعيد الحركة الشعرية علي يد محمود سامي البارودي من خلال مسايرة الحركة الاتباعية في انصياعها للموروث العربي رغم أن بوادر النهضة في حينها كانت مهيأة للتجديد.

لكن ينبغي الأخذ في الاعتبار طبيعة الفترة التي شهدت هذه النهضة علي صعيد

الحركة الشعرية، إذ إن محاولة الخروج عن السائد التي بدأها البارودي بمحاكاة المرحلة العباسية، التي شهدت فترة ازدهار وحداثة شعرية عربية هي امتثال لحالة أخرى، غير تلك التي عرفتها العربية في مراحل الانحطاط، ولا يجب أن يفهم من هذا الذي تقدم، أن حركة « ميكانيكية » هي التي سارت بالعملية الإبداعية نحو هاجس التغيير، بقدر ما هي وعي للذات في لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها، وهي متولدة من التفاعل والتصادم بين موقفين، أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة ونشأة ظروف وأوضاع جديدة"[٤٧].

واستمر تيار البارودي هو المسيطر على الحركة الشعرية من بعده، فسار شعر الشعراء اللاحقين له - أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهما - على منواله، رغم أن المتوقع منهم أو من بعضهم ممن حصل على قدر من الثقافة العصرية الحديثة كما حدث مع شوقي، أن ينزع بشعره منزعًا عصريًا بعيدًا عن التقليد ومحاكاة القدماء في شعر المدح والمناسبات، وبخاصة وأنه امتلك ناصية شعرية عاتية مكنته من سبر أغوار النغم الموسيقي، إلا أنه - بحكم الأوضاع الاجتماعية استكثر من شعر المناسبات الذي كان سلاحًا ذو حدين حيث بدد شوقي - في المدائح والمراثي كما يقول مندور - الجانب الكبير من طاقته الشعرية"[٤٨].

وظل الشعر في هذه المرحلة على حاله ينطلق من دروبه القديمة، وينزع عن رؤية سلفية، وقد علل (الدكتور. طه حسين) لهذه الحالة برؤية تستحق منا التوقف، حيث رأى أن العرب طوروا حياتهم المادية وظلوا محافظين في أدبهم المعبر عن هذه الحياة، وذلك بسبب أن اللغة العربية لم تكن كغيرها من اللغات وإنما كانت لغة دينية، فالاحتفاظ بأصولها وقواعدها والاحتياط في صيانتها من التطور وآثاره السيئة واجب ديني لاسبيل إلى جحوده، فكان العرب أحرارًا في حياتهم المادية محافظين في الحياة الأدبية، ومن حاول من الشعراء المتحررين الخروج على هذه المحافظة كان موضع سخط الأئمة والعلماء ورجال الدين"[٤٩].

ورغم أن هذا الوضع ظل هو المسيطر حتى أواخر القرن التاسع عشر، إلا أننا لسنا

وجود مخاض حقيقي للتجديد قد بدأ يظهر في تلك المرحلة. فمن خلال دعوي التجديد أخذت الحركة الشعرية مع بداية التفتح النهضوي مسارًا آخر يغاير حركة الشعر التي ظهرت علي يد البارودي، حيث لم يقتصر الأمر علي تقليد القدامى، بقدر ما فتحت دعوة أخري تتبني التوجه نحو أفق جديد للفكر العربي - كمطلب حضاري - علي غرار حضارة الغرب الحديثة شمل مناحي الحياة كافة، وبخاصة في فنون الأدب.

ولعل أبرز الجهود الأدبية التي حملت المظاهر التجديدية في الشعر، كانت قد برزت لدى ثلاث مدارس دعت إلى التجديد بقوة في عصرنا الحديث، وهي: مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة أبولو التي وإن لم تعمر طويلًا، إلا أنها تركت بصماتها القوية على حركة الشعر العربي الحديث، وطبعته بطابعها الخاص من خلال مجلة أبولو التي لم تدم طويلًا.

وهذه الجماعات الأدبية الثلاث التي تعاصرت في الثلث الأول من القرن العشرين، واجهت المشكلات نفسها أو معظمها التي لا تزال تواجه الطامحين إلى التجديد اليوم. وقد كان أصحابها قد استوعبوا أطرافًا من الثقافة الحديثة، وألموا بالآداب الأجنبية، ولذلك بدوا قادرين على خوض غمار التجربة التجديدية في مواجهة المحافظين السلفيين، ورفد التراث العربي بآثار الفكر الغربي ومبتكراته الأدبية أو الإنسانية الجديدة[٣٠].

تبلور هذا التوجه فعليًا في نشاطات هذه الجماعات في المجال الأدبي في دعوتهم إلي التجديد في الشعر العربي، وضرورة تعبيره عن مضامين جديدة، تختلف اختلافًا غير قليل عن مفاهيمه السائدة السابقة، وتظهر فيها شخصية الأديب أو الشاعر، ولون مزاجها الخاص وطريقة انفعالها بالحياة الخاصة والعامة وبالمجتمع وبمشاهد الطبيعة.

ففي عام ١٩٢١م كشف كتاب (الديوان) الصادر عن (جماعة الديوان) عن البيان النقدي الرسمي نظريًا وتطبيقيًا لهذه المرحلة، فجاء في مقدمة الديوان:

" كتابنا هذا ... موضوعه الأدب عامة، ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة، وقد سمع الناس كثيرًا عن هذا المذهب الجديد في الشعر في

بعض السنوات الأخيرة ورأوا بعض آثاره، وتهيأت الأذهان الفنية المتهذبة لفهمه، والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي، وكتابه، ومن سبقهم من المقلدين" (٥١). وقد ارتكزت النظرة إلى شعراء التقليد كالبارودي، وإسماعيل صبري، وأحمد شوقي وغيرهم من الشعراء الذين ذاع صيتهم آنذاك.

فلم يغفل الديوان في تناوله طبيعة المرحلة التي فجرتها حركة العصر، وأخذت تعلن عن فروقات جوهرية؛ اتضحت معالمها في سياق مسيرته الداعية إلى الإبداع لا الاتباع، وفق الفضاء الجديد الذي أطلق شرارة الرفض، مع ما تبعه من سجال بين تيارين؛ اعتقد الأول منهما أن إحياء التراث هو المخرج الموضوعي؛ والأكثر إلحاحًا في مواجهة الحضارة الآتية من الغرب، فيما اعتقد الثاني، أنه لابد من إقامة حد بين عهدين، لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاف بينهما (٥٢).

فقد نعت جماعة الديوان حركة التقليد والتقى روادها - العقاد وشكري والمازني - على الحملة على الشعر القائم على أسس سلفية، من حيث الروح والمضمون والنظام، بحجة أن الذي ناسب القديم لا يناسب الجديد. وبهذا المعيار وجهوا سهامهم الحادة في اتجاه كل مقلد بمن فيهم أمير الشعراء أحمد شوقي (٥٣).

فلم يعد للمفهوم القديم للشعر عندهم - باعتباره كلامًا موزونًا مقفى - له مكان، وإنما نظروا إلى بواعثه، وكيفية التعبير عن التجربة الشعرية، فالشعر في عرفهم ما نأى بنفسه عن التقليد، وعن تكلف الانفعال وعن العناية بظواهر الحياة دون جوهرها. فهو " ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا" (٥٤). وهو الذي يرتحل بك " إلى عالم أجل وأكمل وأصدق من هذا العالم... إلى عالم يحس المرء فيه لذات التفكير أكثر مما يحسها في هذا العالم الأرضي " (٥٥).

وهكذا كان الشأن مع جماعة المهجر التي رأى بعض النقاد فيها البدايات الحقيقية للحداثة العربية، وذلك بما عمدت إليه من بث روح التجديد بما يدعو إلى انتشال الأدب من التخلف والخمول. وقد جسد جبران خليل جبران ذروة هذه الرؤية، فكان بحق صورة لهذا التجديد، وديدنه الذي جاء ليقلب التصورات والممارسات الشعرية السائدة في العالم العربي، وهو مؤسس لرؤيا الحداثة ورائد أول في التعبير عنها (٥٦).

فقد ارتبطت نظرية الإبداع المهجرية المجددة بزمن نشأتها، مما جعلها تتجاوز الطرز الأدبية التقليدية من العصور الوسطى، وذلك من خلال الاندماج في تيارات الأدب العالمي الحديثة. ولهذا فقد كانت هذه النظرية التجديدية وراء علاقة الأدب العربي بعامة، مع تيارات الأدب العالمي الحديثة.

فلا شك أن لهجرة هؤلاء الأدباء قيمتها وأهميتها، إذ أتاحت الاتصال المباشر بالآداب الأجنبية. ونظرًا لأن هؤلاء كانوا يقيمون ويبدعون في الولايات المتحدة، فإنهم كانوا مندمجين بتيارات الآداب الأجنبية بشكل مباشر.

كذلك فإن إبداعاتهم بالعربية مصدر من مصادر التميز التي لم تتح لغيرهم، فكانوا بحق يشكلون همزة وصل بين الدائرتين الثقافيتين: العربية والأجنبية(٥٧).

أما جماعة أبولو التي أسسها الدكتور أحمد زكي أبو شادي، فقد أكدت دعوة التجديد في الشعر العربي ودعمتها دعمًا قويًا، ووقفت بخصائصها الفكرية والفنية، التراثية منها والحديثة علمًا يضيء للشعراء الطريق ويدلهم على الآفاق البعيدة، التي يجب أن تحلق فيها أسراب الشعر بكل ألوانه وفنونه، دون أن تمنع شعراء التقليد والاعتدال من الظهور في صفحات مجلتها التي تأسست منذ ظهورها عام ١٩٣٢م.

فرغم أن جماعة أبولو كانت خليطًا من اتجاهات ومذاهب أدبية شتى(٥٨)، حيث لم تضع في حسبانها التمسك بمنهج فني معين يجسد روح التجديد التي كان ينادي بها دعاتها في ذلك العصر، سواء في مدرسة الديوان أو في الحركة الأدبية المهجرية(٥٩) غير أننا نلاحظ أن بعض الشعراء في جماعة أبولو، كانت تغلب عليهم نزعات أدبية ذات صفة تجديدية طبعت آثارهم بطابعها، فعرفوا بها وعرفت بهم.ولعل من أبرز هؤلاء الشعراء إبراهيم ناجي، الذي ارتبط ارتباطًا شديدًا بنفسه، كما ارتبط بالمنزع الرومانسي الغربي الذي ارتبط به الجيل الجديد من قبله، والذي ظهر في إنجلترا ثم في ألمانيا وفرنسا. " وربما كان ناجي الشاعر الوحيد بين شعراء هذه الدورة الذي التزم موقفًا بعينه، وقد تكون معرفته الوثيقة بآداب الرومانسيين هي التي هيأت له ذلك، فقد كان يعجب إعجابًا شديدًا بهذا الاتجاه وظل ينميه. ومن أجل ذلك تتضح شخصيته في

شعره تمام الوضوح بجميع ملامحها العاطفية وقسماتها الوجدانية، وهي شخصية شاعر مجروح يئن ويشكو إفلات سعادته منه بصورة محزونة "(٣٠).

فقد تلخصت دعوة الرومانسية عند ناجي، في ضرورة تحطيم القيود الكلاسيكية ومحاولة التجديد ولو بالخروج عن المألوف. كما دعته الرومانسية إلى ترك المدينة والذهاب إلى الريف والاحتفاء بالطابع الشخصي وما يستتبع ذلك من ألوان العواطف والشعور، وضرورة التحرر من العالم المادي إلى عوالم المثالية.

لكن رغم هذا الزخم الذي حملته الجماعات الأدبية والذي يدلل على أن اتجاهًا جديدًا في فهم الشعر ونظريته قد بدأ يولد في الأدب العربي الحديث (٣١)، لكن هذا لم يكن في الواقع ينبع من وعي الذات، من خلال تملكها لآلية هذا الوعي النابع من عمق التجربة الذاتية، بقدر ما كان تمثلًا لآراء وتنظيرات الرومانسية الأوروبية(٣٢).

ولا شك أن حركة الشعر الجديدة التي بدأت في بغداد في أواخر الأربعينيات عام (١٩٤٧-١٩٤٨م)، التي عرفت آنذاك بـ(حركة الشعر الحر)، دورًا أساسًا في إطلاق شرارة التجديد، والعمل على تحديث الوعي الكتابي من أجل الخروج من هيمنة الموروث، التي باتت - على حد زعم الحداثيين - لا تقدم للحياة سوى العودة إلى الوراء.

يتحدث الشاعر العراقي (عبد الوهاب البياتي) عن هذه الحركة الحداثية التي بدأت في العراق، والتي لم يكن وعيهم بها أو بتناقضاتها قد اكتمل، فيقول: "إن الحداثيين العراقيين - السياب، ونازك الملائكة، وجبرا، وأنا - كانوا يشعرون بضرورة التمرد، والثورة على السلطة الأبوية، والسلطة اللغوية حقًا لم يكن وعينا مكتملًا بهذه الحداثة أو بكل تناقضاتها ولكن كان ثمة بذرة لتمرد أنضجته الممارسة والاحتكاك. لقد كان الشعراء العراقيون كالرصافي والزهاوي والنجفي متمردين. لكن تمردهم كان استثنائيًا هشًا. فكانوا يعودون ثانية إلى أحضان السلطة. أما تمرد الحداثيين فقد كان تمردًا على الزمن بمفهومه الجذري الصحيح الذي يرى أن كل تطور حركة إلى أمام "(٣٣).

فقد شكلت هذه الحركة إرهاصًا حقيقيًا بالحداثة الشعرية العربية، التي كانت

بمثابة القطيعة مع المرجعية التراثية العربية، والتي برزت في الانعتاق من العروض الخليلي الذي لم يعد - علي حد زعمهم - يتناسب وطموح القصيدة الحداثية في ابتداعها لنظامها الإيقاعي الخاص، والاعتراف لها بحقها في التجريب.

جاءت الشاعرة العراقية (نازك الملائكة) في طليعة الأدباء الذين بادروا - في جمعهم بين الممارسة والتنظير - إلي إثارة الجدل حول بعض القضايا التجديدية - رغم عدم ثباتها مبدئيًا حول مسألة التغيير الجذري الذي ينبغي أن يعم الشعر العربي.

ففي ذلك تقول: "والذي اعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم علي حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئًا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعًا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقًا جديدة واسعة من قوة التعبير،والتجارب الشعرية «الموضوعات» ستتجه اتجاهًا سريعًا إلي داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[٦١].

وعلي الرغم من تأرجح نازك الملائكة في انتماءاتها بين الانشداد إلي الماضي والانجذاب إلي قيمه الفنية والدفاع عنها، والطموح إلي تفتح الذهنية العربية علي معطيات العصر الإبداعية ومسايرتها، إلا أن دعوتها هذه كانت تمهيدًا مهمًا لتأسيس مسرح الفضاء الشعري الحداثي فيما بعد"[٦٢].

ثم بدأت نوافذ الحداثة والدعوة إلي قيمها منعرجًا جديدًا أكثر انفتاحًا وشيوعًا مع أجيال النهضة في حواضر المدن العربية متسلحًا بنزعة ثورية في مجال الثقافة الأدب،فوضعت الثقافة العربية - كما يقول (الدكتور. شكري عياد) - علي بداية مرحلة عنيفة من صراع الأضداد، وفتح لها نوافذ علي ثقافة الغرب، وبدأ عملية تاريخية مهمة في تقويم التراث الأدبي والثورة علي كثير من التقاليد والأشكال الموروثة، والاهتمام بكل ما هو معاصر ومباشر؛ من منطلق إثبات ذاتية الأديب،أو الشاعر"[٦٣].

لقد أخذ بعض المثقفين العرب - ويا للأسف الشديد - يحاكون حضارة الغرب بدون وعي، ونظروا لها نظرة مثالية "ولم يلتفتوا إلي تناقضاتها أو عيوبها، متصورين أن الأخذ بها " طريق سهل؛ فهو يبدأ تقليدًا، ومحاكاة،ثم يستحيل التطبع طبعًا، ولا تلبث أن تظهر شخصيتنا القومية، من خلال القوالب التي استعرناها من الغرب"[٦٤].

من أجل ذلك ظهر هؤلاء الدعاة أغرابًا، منتمين إلى واقع مغاير لواقعهم، فتجمدت مقولات الحداثة على أفواههم، فلم يمنحوا أنفسهم أدنى فرصة لتمحيص ما يلهجون به على الدوام، حتى أصبحت الحداثة عندهم هي الصورة المكثفة المتراكمة المليئة بالمعاني المتعددة،دون هدف أو نزعة إنسانية مبتغاة، صورة من صور الهروب، والانكسار، والخضوع لكل أنواع السلطات، صورة لا تحمل روح التغيير، أو التحريض عليه.

أما عن صور الحضور الفني والجمالي التي سعت الحداثة إلى تكريسها في طروحات الإبداع الأدبي العربي بحثًا لها عن فضاء ورؤية متميزة تفرض نفسها من خلاله، فهذا ماسوف نتناوله بالنقد والتحليل في المباحث الآتية من الدراسة بمشيئة الله تعالى.

***

هوامش الفصل الثاني

(١) صبري حافظ: (أفق الخطاب النقدي)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٦م، ص ١٤٧.

(٢) انظر: خيرة حمر العين: (جدل الحداثة في نقد الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط١، دمشق ١٩٩٦م، ص٨١.

(٣) المرجع السابق، ص١٧.

(٤) المرجع السابق، ص١٨.

(٥) الخليل بن أحمد الفراهيدي: (العين)، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي،دار الرشيد للنشر، جـ ٣، وزارة الثقافة والإعلام،العراق ١٩٨١م،ص ١٧٧. مادة (حـ د ث).

(٦) ابن منظور: (محمد بن مكرم): (لسان العرب)،اعتني بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب و: محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي،ط٣،جـ٣، بيروت ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ص ٧٥: ٧٧، مادة (حـ د ث).

(٧) مجموعة من المؤلفين: (المعجم الوسيط)، تحقيق مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية،جـ١، ط٤،القاهرة،١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، ص١٥٩،١٦٠. مادة (حـ د ث).

(٨) سعيد الخوري الشرتوني اللبناني: (أقرب الموارد في فُصَح العربية والشوارد)، دار الأسوة للطباعة والنشر، جـ١، ط ١،إيران ١٣٧٤هـ.ش-١٤١٦ هـ.ق، ص٦٠٣، ٦٠٤. مادة (حـ د ث).

(٩) ابن منظور: (محمد بن مكرم): (لسان العرب)، مصدر سابق،جـ ٣، ص٧٥.

(١٠) د. جميل صليبا: (المعجم الفلسفي)، مصدر سابق، ص ٤٥٥.

(١١) انظر: المرجع سابق، ص١٩. نقلًا عن: د. جبور عبد النور: (المعجم الأدبي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان ١٩٧٩م، مادة (جديد- حداثة).

(١٢) د. جمال شحيد و د. وليد قصاب: (خطاب الحداثة في الأدب - الأصول والمرجعية)، دار الفكر، ط١، دمشق، جمادي الأولى - يونيو ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، ص٢٠.

(١٣) انظر: د. عدنان علي رضا النحوي (تقويم نظرية الحداثة)، دار النحوي للنشر والتوزيع،ط١، الرياض - السعودية ١٤١٢هـ١٩٩٣م، ص٩٠.

(١٤) محمد برادة: "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة "مجلة فصول، المجلد ٤، العدد٣، أبريل - مايو - يونيه،القاهرة ١٩٨٤م،ص١٤

(١٥) انظر: د. عبد الله أحمد المهنا: "الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام بالكويت، المجلد ١٩، العدد ٣، الكويت أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨م، ص ٦.

(١٦) مالكم برادبري،جيمس ماكفارلن: (الحداثة)، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٧م، ص ٢٤،٢٥. نقلًا عن: محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: (الحداثة في العالم العربي دراسة عقدية)، رسالة دكتوراه، مخطوطة،كلية أصول الدين، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ١٤١٤هـ، ص١٢٧.

(١٧) انظر: محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: (الحداثة في العالم العربي دراسة عقدية)، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(١٨) صالح جواد الطعمة: " الشعر العربي ومفهومه النظري للحداثة"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ٤، العدد٤، يوليو - أغسطس - سبتمبر، القاهرة ١٩٨٤م، ص١٤.

(١٩) المرجع السابق.

(٢٠) انظر مالكم برادبري،جيمس ماكفارلن: (الحداثة)،جـ١، مرجع سابق، ص٥٢، نقلا عن د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة...)، مرجع سابق، ص٧٨..

(٢١) المرجع السابق، ص ٧٧.

(٢٢) مارشال بيرمان: (حداثة التخلف: تجربة الحداثة)،ترجمة: فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، دمشق ١٩٩٣م، ص ١٢٤. نقلًا عن: د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ...)، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢٣) هنري لوفيفر: (ما الحداثة)، ترجمة: كاظم جهاد،دار ابن رشد للطباعة والنشر،ط١،بيروت ١٩٨٣م، ص ١٨. نقلًا عن: د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ...)، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢٤) المصدر السابق ص ١٩. نقلًا عن: د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ...)، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢٥) انظر: د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ...)، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٢٧) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مرجع سابق، ص٦٤، ٦٥.

(٢٨) هشام شرابي: (معنى الحداثة)، ضمن كتاب "الإسلام والحداثة"، ندوة مجلة مواقف، ط١، دار الساقي، لندن ١٩٩٠م، ص٣٧٩.

(٢٩) د. عبد العزيز حمودة: "(المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٣٢، الكويت ذو الحجة ١٤١٨ هـ - إبريل ١٩٩٨م ص١٨.

(*) حيث رأي بعض الحداثيين العرب وعلي رأسهم (أدو نيس، وكمال أبو ديب) أن الحداثة العربية تنتمي إلي أصول عربية خالصة. فربطها أدونيس بالعصرين الأموي والعباسي حيث رأي أن تيارين للحداثة أحدهما سياسي - فكري، أما الثاني فني يهدف إلي الارتباط بالحياة اليومية كما عند أبي نواس، وإلي الخلق لا علي مثال، خارج التقليد والموروث كما عند أبي تمام. ولهذا يذهب إلي أن الحداثة العربية ليست ابتكارًا غربيًا، وإنما عرفها الأدب العربي منذ القرن الثامن، قبل بودلير وملارمه ورامبو بعشرة قرون. أما أبو ديب فيرفض بدءًا أن تكون الحداثة العربية نسخة من الحداثة الغربية أو تفرعًا عنها، وإنما هي عربية جاءت مرتبطة بحاضرها. للمزيد انظر: د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ...)، مرجع سابق، ص ١٢١. و: أدونيس: (الثابت والمتحول)، مرجع سابق، ص٦. و: (فاتحة لنهايات القرن)، دار العودة، ط١، بيروت ١٩٨٠م، ص ٣٢٦. و: د. كمال أبو ديب: "الحداثة، السلطة، النص"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد٤، عدد٣، القاهرة أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤م، ص٣٤.

(٣٠) انظر: د. شكري محمد عياد: (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، مصدر سابق، ص ١٧: ١٩.

(٣١) المرجع السابق، ص٢٣.

(**) مفكر حداثي، ولد في قرية عمار الحصين في وادي النصارى غرب سوريا سنة ١٣٣٨هـ - ١٩٢٠م، درس الفلسفة في الجامعة الأمريكية ببيروت، هاجر إلي أمريكا وسكن في نيويورك، ثم عاد إلي لبنان، وفتح دارًا للنشر سماها (دار مجلة الشعر) كانت تمول من قبل إحدى المنظمات التابعة للمخابرات الأمريكية، وبعد عودته من أمريكا بسنتين في ١٩٥٧م أصدر بيان الشعر الذي اعتبره الحداثيون العلامة البعيدة لوعي مغاير، ينادي بإلحاق بلاد العرب بالغرب، وضرورة الثورة علي التراث الثابت، والسائد والمألوف... انظر: أحمد قبش: (تاريخ الشعر العربي الحديث)، دار الجيل، بيروت. (بدون)، ص٣٠٧، و: منير العكش: (أسئلة الشعر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ،بيروت ١٩٧٩م، ص٢٣، و: عبد المجيد زراقط: (الحداثة في النقد الأدبي المعاصر)، دار الحرف العربي، ط١، بيروت ١٤١١هـ، ص ٤٥: ٤٧.

(٣٢) انظر: د. عبد الله أحمد المهنا: "الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة" مجلة عالم الفكر، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٣٣) انظر: محمد جمال باروت: (من العصرية إلى الحداثة)، ضمن قضايا وشهادات " الحداثة " جـ٢، نيقوسيا شتاء ١٩٩١م، ص ١٦٦. نقلا عن د. شكري محمد عياد: (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، مصدر سابق، ص٦٣.

(٣٤) وهم كثيرون يضيق المجال بحصرهم، ولكن أذكر منهم علي سبيل المثال لا الحصر: علي أحمد سعيد المعروف بـ (أدونيس) كاهن الحداثة ومنظرها الأكبر، وزوجته: (خالدة سعيد)، و كمال أبو ديب،

ويوسف الخال من سوريا، وصلاح فضل،وغالي شكري، وصلاح عبد الصبور، وجابر عصفور من مصر، وعبد الله العروي من المغرب، وعبد الوهاب البياتي من العراق، وعبد العزيز المقالح من اليمن، وحسين مروة من لبنان،ومحمود درويش، وسميح القاسم من فلسطين، وعبد الله الغذامي، وسعيد السريحي من السعودية ... إلخ.

(٣٥) أدونيس: (زمن الشعر)، دار العودة،ط٣،بيروت ١٩٨٣م، ص٢٩٦.

(٣٦) المرجع السابق، ص٧٥.

(٣٧) محمد أركون: "الإسلام والحداثة"، ضمن كتاب (الإسلام والحداثة)، مرجع سابق، ص٣٤٧.

(٣٨) مجموعة من المؤلفين: (قضايا وشهادات)،كتاب ثقافي دوري بعنوان: (الحداثة٢)، العدد ٣،مرجع سابق،شتاء ١٩٩١م،ص٨٣.

(٣٩) حداثي كبير،يعد قدوة للحداثيين العرب،من قيادات حزب البعث في العراق، صاحب أكبر رواية عربية وهي (مدن الملح)،تقلب في العلمانية من البعثية إلى الاشتراكية إلى الماركسية، ثم استقر أخيرًا في الليبرالية الديمقراطية، لا يرى في الإسلام أي حل واقعي عملي للحياة ... انظر: لوك باربو لسكو وفيليب كاردينال: (رأيهم في الإسلام: حوار صريح مع أربعة وعشرين أديبًا عربيًا)،تعريب ابن المنصور العبد الله،دار الساقي،ط٢،لندن ١٩٩٠م، ص١٣:٢٢.

(٤٠) مجموعة من المؤلفين: (قضايا وشهادات)،كتاب ثقافي دوري بعنوان: (الحداثة ـ النهضة ـ التحديث ـ القديم والجديد)، العدد ٢، ط١، مرجع سابق،صيف ١٩٩٠م، ص٢١٩.

(٤١) محمد عابد الجابري (التراث والحداثة: دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت ١٩٩١م، ص ١٦.

(٤٢) المصدر السابق.

(٤٣) المصدر السابق.

(٤٤) د. شكري محمد عياد: " الحداثة في الشعر "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ٣، العدد١، القاهرة أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٢م، ص ٢٦٢.

(٤٥) المصدر السابق.

(٤٦) أدونيس: (الثابت والمتحول: صدمة الحداثة)، دار العودة،جـ٣، ط١، بيروت ١٩٧٨م، ص ٢٥٨.

(***) وليس معنى هذا أني سوف أغوص في الذاكرة الجماعية للموروث الشعري العربي للكشف عن أولي ملامح التمرد الفني أو ما اعتبره القدامى خروجًا عن مألوف الأوائل.

(٤٧) أدونيس: (الثابت والمتحول ... صدمة الحداثة)، مصدر سابق، ص ١١.

(٤٨) د. محمد مندور: (الشعر المصري بعد شوقي)،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (بدون)، ص ٧.

(٤٩) انظر: د. طه حسين: (حديث الأربعاء)، دار المعارف، جـ٢، ط١٤، القاهرة، (بدون)، ص ١٠.

(٥٠) انظر: د. طه حسين: (حديث الأربعاء)، مرجع سابق، ص ١٠.

(٥١) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: (الديوان)،مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ط٤ القاهرة ١٤١٧هـ ١٩٩٧م، ص٣.

(٥٢) انظر: عاطف عودة الرفوع: (هواجس الحداثة والتلقي العربي)، بحث مقدم للمؤتمر العلمي الخامس في كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، بعنوان: (الحداثة وما بعد الحداثة)، عمان ـ الأردن ١٩٩٩م،ص ٤١٠. نقلا عن: عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: (الديوان)، مصدر سابق، ص٣.

(٥٣) للتوسع انظر: محمد مندور: (النقد والنقاد المعاصرون)، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٧م، ص.٤٢: ١٥٦.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٥٤.

(٥٥) عبد الرحمن شكري: (الديوان)، مراجعة وتقديم فاروق شوشة،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٤٠١.

(٥٦) أدونيس: (الثابت والمتحول ... صدمة الحداثة)، مصدر سابق، ص١٥٩: ٢١٢.

(٥٧) إلياس أبو شبكة: (روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة)، دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٥م، ص٦٠.

(٥٨) كانت هذه الجماعة تفتقد إلى التخطيط الفني منذ أول الأمر، فقد ضمت إليها شعراء من ثورة ١٩١٩م مثل إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وشجعت الشعراء الشباب على النشر في مجلتها، مثل عبد اللطيف النشار ومحمود حسن إسماعيل وصالح جودت، دون أن تضع أمامهم منهجًا معينًا في صناعة الشعر ونظمه. انظر: د. شوقي ضيف: (الأدب العربي المعاصر في مصر)،. دار المعارف، ط١٠، بمصر (بدون)، ص٧١.

(٥٩) أحمد أمين: (النقد الأدبي)، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٤٥٦.

(٦٠) د. شوقي ضيف: (الأدب العربي المعاصر في مصر)، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٦١) د. محمد كامل الخطيب: (نظرية الشعر: مرحلة مجلة أبولو)، منشورات وزارة الثقافة، القسم الأول، دمشق ١٩٩٧م، ص ٥.

(٦٢) انظر: د. محمد الربيعي: (في نقد الشعر)، دار المعارف، ط ٤، مصر ١٩٧٧م، ص ١٠٥ وما بعدها.

(٦٣) مجموعة من الشعراء والنقاد:" الحداثة في الشعر "، ندوة مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ٣، العدد ١، القاهرة أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٢م، ص٢٦٨.

(٦٤) نازك الملائكة: (المجموعة الكاملة ـ شظايا ورماد)،دار العودة بيروت ١٩٧١م، ص٢٧،٢٨. نقلًا عن: خيرة حمر العين: (جدل الحداثة في نقد الشعر العربي)، مرجع سابق،ص٤٧.

(٦٥) انظر: خيرة حمر العين: (جدل الحداثة في نقد الشعر العربي)، مرجع سابق، ص٤٧،٤٨.

(٦٦) انظر: د. شكري محمد عياد: (الأدب في عالم متغير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١م،١١، ١٥.

(٦٧) المرجع السابق،ص١٣، ١٤.

***

الفصل الثالث

كشف عورات الحداثة في صيغتيها "العربية و الغربية"

كشف عورات الحداثة في صيغتيها:
"العربية و الغربية"

مدخل:

لاشك في أن الساحة العربية في العصر الحديث كانت ـ ولا زالت ـ أكثر تهيؤًا من أي وقت مضي لأن تكون ساحة صراع للمذهبيات الوافدة، وللتبعيات السياسية علي اختلاف أنواعها، بينما كان الأمر في الماضي غير ذلك.. حيث استطاعت الأمة العربية أن تؤسس بالفعل والرؤية مجتمعًا إسلاميًا أفاد مما بين يديه من معطيات حضارية، ومن منهج إسلامي شامل. كما أفادت من تراث وحضارة أمم أخرى مقهورة أمامها؛ لذلك بدأت النهضة الحضارية على أسس علمية منهجية ثابتة واضحة المعالم.

أما الحاضر فمؤسف، حيث ظلت تبعيتنا السياسية والفكرية والعلمية والمذهبية للغرب تجسد ديدن الباحثين عن التواجد في العصر، وثمة فارق بين التبعية، وما حدث في الماضي من توظيف تراث وحضارة الأمم الأخرى والإفادة منها.. إنها العلاقة التي يجب أن تفهم في إطار الحضارة القاهرة والحضارة المقهورة، ومن الطبيعي أن تستمرئ الحضارة المقهورة التبعية للحضارة القاهرة.

وكان حتمًا في ظل سيادة مفاهيم التبعية هذه وما تستتبعه من انجراف نحو الاستيراد غير الواعي لكل منتج غربي فكري أو غير فكري، أن ينحرف التنظير للنقد الأدبي العربي بعيدًا عن المنتج الإبداعي، معتمدًا على أسس معرفية وفلسفية وحضارية تجسد هشاشة وتبعية عربية لا مبرر لها في مجال الأدب،لم تكن تخص الواقع العربي المأزوم في شيء، ولم تكن تشكل بالنسبة له قيمة، بل كان ـ بفعل تخلفه، أو بفعل ظروفه السياسية والتاريخية ـ

منفصلًا عنها، وهو الصادر من حفنة ممن يطلق عليهم في عالمنا العربي (النخبة). وكان من الطبيعي أن تكون هذه النخبة المثقفة تحت المظلة الرسمية التابعة لأنظمة شمولية تدين بالولاء للغربي وتعتمد عليه - هي الأخرى - في بقائها، فيما ظلت ثقافة الشعوب العربية مستجهلة - وما زالت. وفيما سارت النخب العربية تنظر لحكوماتها بضرورة الاستمرار في وأد وتجاهل ثقافة الشعوب، كان حتمًا أن تنشأ المركزيات الثقافية شأن المركزيات السياسية، مما ترتب عليه حدوث فجوة بين تلك المركزيات برطاناتها وتغربها والمطالب والاحتياجات الثقافية الحقيقية للشعوب العربية"[1].

وفي إطار هذه التبعية برزت نتاجات التوجه الحداثي لتفرض نفسها على ساحة التنظير النقدي للأدب بحجة ما لهذا المصطلح من جاذبية واستقطاب باعتباره منهجًا يخترق كل مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهذه الأضواء البراقة المسلطة عليه آتية من قناعات أصحابها بأنه توجه إنساني كوني يخدم البشرية جمعاء، ويتمتع بالعصمة التنظيرية الغربية المتوهمة. والفكرة نفسها وسمت المجال الأدبي إذ عُد هذا التيار إنسانيًا، فيه تكون الاستفادة متبادلة، والأخذ والعطاء فيه يكون بمشاركة الآخر. أو بمعنى آخر أكثر وضوحًا أننا لا يمكن لنا أن نكون فاعلين بذاتنا إلا في إطار مرجعي حضاري غربي، وهنا مكمن الخطورة، إذ إننا بذلك نتجاهل التاريخ، ونتجاهل ذاتنا، ونتجاهل حقيقة الآخر الغربي"[2].

كان طبيعيًا في هذا السياق أن تنهض بعض الهمم لتدافع عن هويتها وعن خصوصيتها الثقافية ضد محاولات المحو والإزالة والتهميش ... فكانت ثلاثية (الدكتور عبد العزيز حمودة) النقدية الصادرة عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت: (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك) عام ١٩٩٨م، و(المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية) عام ٢٠٠١م، و(الخروج من التيه دراسة في سلطة النص) عام٢٠٠٣م؛ لتكون من أهم الأصوات التي تعالى رجعها في العقد الأخير من القرن العشرين، والتي نادت بمساءلة مشاريع النقد العربي الحديثة في علاقتها بالغرب.

استطاع حمودة بما قدمه في ثلاثيته النقدية سالفة الذكر أن يكون من أبرز الأصوات المخلصة التي نفذت إلى مكنونات هذا التوجه الأدبي عند دعاته والمبشرين به، فرفضته

كمنهج نقدي بديل وكشفت عن عوراته الكامنة في تيار الحداثة التي أقل ما يقال عنه أنه أحادي المنشأ، يبحث عن مواطن أقدام له في بيئات أخرى، ويسعى لسيادة لون واحد من الثقافة الأدبية يغطي النصوص والمناهج والمذاهب والتيارات الأدبية، ويفرضها على الآخرين الذين يجب عليهم الأخذ بها دون خيار بديل.

تكرست رؤية الدراسة في قناعة الباحث في أن منهج (الدكتور.حمودة) الفكري المقدم في ثلاثيته النقدية يُسَلّم بوجود التحيز في الخطابات النقدية الغربية ومناهجها،فهي غير محايدة وغير موضوعية بصورة نهائية أو إنسانية عالمية، وكذلك المعارف أو النظريات أو المشاريع أو المدارس الناتجة عنها.

فنتاجات النقد الحداثي كما يرى حمودة، على مستوى التنظير الأدبي ورؤية النص، وعلى مستوى المناهج النقدية، هي ليست حقائق علمية إنسانية عالمية يجب التسليم بها وعدم مناقشتها، بل هي طروحات وفرضيات ومبادئ ومفاهيم قابلة للنقاش والحوار والجدل والاختلاف أو الاتفاق معها. وهي نظريات متأثرة باتجاهات ذلك الفكر، بوصفها جزءًا من الثقافة الغربية، المتحيزة إلى رؤى فلسفية غربية خاصة بهذا الواقع (٢).

ولا شك أن هذه الدراسة تؤيد هذا الطرح، فالنقل السهل والاستعارة المجانية غير ممكنة، وإنما لابد من ضرورة التمحيص والتساؤل وتأصيل طرائق التفكير ضمن سياقاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، كي يتم الحوار الحضاري في حدود الشخصية الحضارية الواعية بالاختلاف، فهذه القضية تمثل إشكالية حضارية كبرى لا تمس النقد الأدبي وحده بل تمس العلوم الإنسانية بشكل عام، فغالبية نظريات ومناهج النقد الأدبي الغربية متحيزة في جوهرها للأنساق الحضارية التي نشأت واستمرت من خلالها، فهي تحمل مضامين ثقافية تجعلها متلائمة مع بيئتها الحضارية الغربية. فالتراث المتكون عبر التاريخ له خصوصيته وتفرده، ومن ثم له تحيزاته لرؤيته وإطاره المعرفي (٣). من هنا يتضح قول عدد من النقاد بإمكانية فصل المنهج عن سياقه دون إحداث أية تغييرات، أو بعد إدخال تعديلات طفيفة، هو نوع من الوهم الذي سرعان ما يتكشف تحت محك التحليل التاريخي للخلفية الثقافية الفلسفية التي تحملها تلك المناهج. وهذا الطرح ليس جديدًا على الوعي النقدي العربي، بل هو أحد المرتكزات الأساسية للحوار العربي الإسلامي الطويل مع الحضارة الغربية منذ

كانت موروثًا يونانيًا، حتى أمست هذه القضية ضربًا من الفكر البديهي الذي لا يحتاج إلى دليل، وعليه فإن إسقاط صفات العالمي والموضوعي على النقد الأدبي الغربي كما يذهب عدد من النقاد، هو تحيز لرؤى ومرجعيات غربية [٥].

وحتمًا، تنطلق أهمية أية ممارسة نقدية وتتبدى فاعليتها - مهما كان توجهها - من مدى استجابتها لحركة الواقع المعاش وتلبية حاجاته المستجدة والمتغيرة. فالممارسة النقدية سواء أكانت وافدة أم محلية، لا يمكن أن تكمن خطورتها في مدى جدتها وجديتها وعمقها فحسب، بل تكمن في القدرة على تحديد هويتها الثقافية، والاتفاق حول اتخاذ قرار حول أي عمل أدبي؛ لأن الاتفاق يفترض علي حد قول (الدكتور. حمودة) أنه سينهي حالة الفصام ويضع حدًا للشرخ ويرأب الصدع، وهكذا سنعود إلى درجة من التوحد الصحي والكلية التي راوغتنا لما يقرب من قرنين من الزمان [٦]، وإلا فإن المفارقات والتناقضات " ستظل تفرض نفسها ما استمر عجزنا عن تحديد هوية ثقافية خاصة بنا وما استمر اعتمادنا على الآخر الثقافي، سواء استعرنا فكره فقط، أو مناهجه فقط، أو الاثنين معًا" [٧].

من هذا المنطلق جاء نقد (الدكتور. حمودة) للحداثة العربية عنده مسوقًا من عدة جوانب تبرز كثيرًا من ظواهر القصور في ممارسات النقد في فكر النقاد الحداثيين العرب. وهي علي حد قوله " تناقضات تفوق "التناقضات الأساسية في فكر الحداثة الأصلي. ونعني به المصادر الأجنبية التي نقل عنها البنيويون والتفكيكيون العرب " [٨].

جاءت معالجة رؤية (الدكتور. حمودة) لظواهر القصور في الفكر النقدي عند نقاد الحداثة معالجة علي مستوي النسختين العربية والغربية، في محاولة منه لتفسير أسبابها وبيان ماعلق بها من عوار؛ بغية إقامة الدليل علي موقف الرفض - ليس للحداثة والتحديث في حد ذاتيهما - بل لنقل مدارس نقدية أفرزها مناخ ثقافي بعينه وفكر فلسفي محدد إلي مناخ ثقافي وفكر فلسفي مغايرين تمامًا يؤكد أن إحساس الحداثيين العرب بالاغتراب لايرجع - كما يدعون - إلي مايسمي بأزمة المصطلح.

وإذا مادلفنا لاستخلاص ظواهر القصور في الفكر الحداثي التي يطلق عليها (الدكتور.

حمودة) تناقضات ومبالغات نجدها قد فرضت حضورًا قويًا بإذنها شمل تقريبًا جل صفحات تجربته النقدية في كتبه الثلاثة ... اتسقت علي وجه التفصيل في مايلي:

***

أولاً. الغموض الدلالي وغياب المعني:

تعد ظاهرة الغموض أوالاكتناز الدلالي - كما يطلق عليه الحداثيين - من أبرز الظواهر التي تميز فكر الحداثيين في كثير من إصداراتهم سواء الإبداعية - شعرية ونثرية - أم في مقولاتهم النقدية التنظيرية. والعجيب أنهم يعتبرون أن حياة الحداثة في غموضها، وموتها في ظهور حقيقتها.

فالأديب الحقيقي عندهم هو من يحاول أن يحقق صورة مكتنزة الدلالة عن العالم، وممتلئة بمعان لا تستنفدها الأزمان، وهو حين يدخل عتمة الغموض والتركيب، فإنما يفعل ذلك وعيًا منه بضرورة أن يكون منتجه علامة تدل على العالم وتفعل فيه.

ففي كثير من الأحيان تغيب عن النصوص الحداثية الدلالة غيابًا كاملًا، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع أو بسبب أشياء أخري، مما يحدث شرخًا تعبيريًا يعمل علي إعاقة مهمة المتلقي في القراءة والفهم[٩].

ومن العجيب والغريب أنك تجد عند الحداثيين تبريرًا لمثل هذا الغموض يتناسب مع غرورهم الثقافي، الذي يحتقر عقل المتلقي ويراه عقلًا أقل من أن يفهم ويستوعب الطرح الحداثي،فهم يبررون ذلك بأن العقل العربي لا يزال وفق آليات ومنطلقات غير قادرة علي استيعاب هذه المصطلحات والمناهج النقدية التي يبثونها في دراساتهم النقدية، إذ الكتابة العالية لا تتوجه إلى جمهور شعبي من القراء بل تستهدف النخبة المثقفة القادرة على قراءة هذا النوع من الكتابة.

عرض (الدكتور. حمودة) للغموض كظاهرة من ظواهر القصور التي وقعت فيها الممارسة النقدية الحداثية من خلال تصنيفه لهذه الظاهرة إلي غموض غير مقصود، و غموض مقصود متعمد. قصد (الدكتور. حمودة) بالنوع الأول منها ذلك الغموض

غير المغتفر الذي " يؤدي إلى تشويه الأفكار والمفاهيم الأصلية"[10]، والذي غالبًا ما ينشأ إما عن سوء فهم النص الحداثي، وإما عن سوء الترجمة والنقل إلى اللغة العربية، وإما عن الاثنين معًا. وهذا ما يحيله (الدكتور. حمودة) نتيجة حتمية لسببين رئيسين:" السبب الأول أن الحداثة الغربية إفراز مباشر للفلسفة الغربية عبر ثلاثة قرون من التحولات الفلسفية الكبرى.أما السبب الثاني فلأن الحداثة النقدية وما بعد الحداثة تمثلان مرحلة جديدة في تاريخ النقد التطبيقي يدعي فيها الحداثيون وما بعد الحداثيين أن النص النقدي لايقل أهمية عن النص الإبداعي، وأن القول إن لغة النقد لغة ثانية قول مغلوط، لأن لغة النقد هي لغة (أولية. PRIMARY) "[11].

وعلي ذلك يكون هذا الاختيار للغموض والمراوغة الذي حبذه الحداثيون العرب علي مستوي ممارساتهم النقدية ناتج عن اختيار وإدراك مقصود مرده أن " تلفت لغة النقد النظر إلي نفسها "[12].

من أجل ذلك عكست قراءة مشاريع النقد الحداثي وما بعد الحداثي تحديًا حقيقيًا أمام الحداثي العربي الذي قد لايكون معدًا إعدادًا لغويًا أو ثقافيًا للتعامل معها. وهذا لاشك سوف يأتي بنتيجة سلبية (تزداد فيها الطينة بلة) كما يقول المثل العربي،" مما يعني أن الكتابة الحداثية العربية هنا تضيف غموضًا جديدًا - في اللغة العربية - إلي الغموض الأول الذي يرجع إلي طبيعة الحداثة الغربية وما بعدها. وليذهب القارئ العربي بعد ذلك، أوبسبب ذلك إلي الجحيم ! فإذا فشل في فهم النص، فإن القصور، من وجهة نظر الحداثيين العرب، قصوره هو وليس قصورهم هم! "[13].

فغياب الدلالة أو المعني سمة من سمات الطرح الحداثي التي انعكست علي مقولاتها النقدية. ويبدو أنه بقدر ما تتحقق ماهية الحداثة، يتحقق هذا الغياب. وهو ما عبر عنه الفيلسوف الوجودي العدمي الألماني الملحد (مارتن هيدجر) بقوله:

" إن فترة الغياب التام للمعني هي الفترة التي يتم فيها التحقق الكامل لماهية العصور الحديثة"[14].

وبالفعل لم " يتم التحقق الكامل لماهية الحداثة إلا في القرن العشرين، وهو قرن

تختلف رؤياه عن سابقه؛ فإذا كانت الرؤيا السائدة في القرن التاسع عشر هي من خلال العلم والعقلانية والتجربة، وهي رؤيا وجود اجتماعي إنساني تستهدف الوضوح والمرجعية المحددة - فإن رؤيا القرن العشرين بمظاهر التجريد والعتمة والدمار، هي رؤيا ضبابية غامضة تنبع من مناخ لا يخلو من المأساوية بسبب خيبة أمل إنسان هذا القرن في تحقق طموحاته وانتصاراته ووعوده العلمية "(٥).

يقرب (الدكتور. حمودة) وجهة نظره من خلال رصد العديد من شواهد الممارسات النقدية الحداثية التي تتحرك عباراتها وجملها ومفرداتها في مناطق تبدو مقفرة دلاليًا بسبب غياب الرؤية التي تغذي النص دلاليًا، ويبدو أن كثيرًا من نقاد الحداثة العربية يعون هذا الفراغ الدلالي في النص، ويسعون إليه، ويطمئنون إلي وجوده.

وفي سبيل ذلك أدرج (الدكتور. حمودة) العديد من النصوص التي تثبت صحة دعواه، عن فوضى الترجمة وسوء نقل المصطلح وتعمد تشويه وسوء فهم نصوص أجنبية يحتمل أن المترجم اعتمد عليها، بطريقة مباشرة، دون أن يشير إليها. وأول ما يطالعنا به من نصوص يوردها عن (الدكتور. محمد عناني) الذي فرض نفسه منذ سنوات كأفضل المنظرين والممارسين للترجمة عن الإنجليزية. فينقل عنه (الدكتور. حمودة) من أحد هوامش فصل «المشكلات» في معجمه الأدبي عددًا من التراكيب اللغوية والدلالية الغريبة التي يفترض أنها ترجمات لتراكيب أجنبية مقابلة،حيث لاوجود لهذه التراكيب في العربية أصلًا،مع إيراد المعنى الذي قصده المترجم أو الناقل له أمام كل تركيب منحوت. فيقول:

"الغطاء البحثي (نطاق البحث) - كفاءة احتوائه (قدرته علي الإلمام بجوانب الموضوع) - أحكام الواقع (أحوال الواقع ؟ مايمليه الواقع ؟) - السياق المنتج الآليات (السياق الذي يتحكم في دلالة الألفاظ ووظيفته في النص ؟) - فعالياته وجمالياته (وظائف الألفاظ وجوانبها الجمالية؟) - مقاربتها بمفاهيم أكثر نضجًا (تناول القضية استنادًا إلي مفاهيم أكثر نضجًا) - العقلانية العاملة (مذهب عقلاني إيجابي أو نشيط؟) - استراتيجيات للفهم ذات طبيعة احتمالية (طرائق لفهم النص باعتباره حمال أوجه أي يتحمل أكثر من معني أو تفسير) "(٦).

ثم يورد بعد ذلك نموذجًا آخر للناقد المصري (الدكتور. حامد أبو أحمد) مأخوذًا من ترجمة عربية لكتاب الناقدة واللسانية البلغارية (جوليا كريستيفا. kristiva Jolia) بعنوان « علم النص » حيث يكتب أبو أحمد قائلًا:

" إن الاشتغال علي اللسان يفترض ضرورة العودة إلي البذرة الأولي التي يتحدد، انطلاقًا منها،المعني وذاته معًا. وهذا يعني أن منتج اللسان « مالا رمي » مضطر إلي الولادة المستمرة، أو بتعبير أفضل أنه وهو علي أبواب الولادة يعمل علي اكتشاف ما سبقها ليس منتج اللسان ذاك « الطفل » الهرقليطي الذي يمرح في لعبه، إنه ذلك الشيخ الذي يعود إلي ما قبل ولادته ليتبه أولئك الذين يتكلمون إلي أنهم متكلمون" [١٧].

والناظر للنصين السابقين اللذين أوردهما (الدكتور. حمودة) يدرك تمام الإدراك أن القارئ مهما مارس من القراءة، ومهما حاول من تقديم وتأخير فلن يستطيع - مهما بلغت درجة ثقافته - حداثيًا كان أو غير حداثي - أن يتوصل إلي معني لهما. اللهم إلا أنها كلمات متراصة تستعصي علي الفهم، بما في ذلك كاتبها نفسه الذي نقلها مما يدلل علي النقل السيئ عن الحداثة الغربية "الذي لا يمكن إرجاعه إلي أي قصدية من جانب المترجم لأنها تنم عن عدم فهم النصوص الأصول التي نقل عنها المترجم" [١٨].

ولا شك أن مثل هذا الوضع الذي يقف فيه المثقف المتميز الثقافة عاجزًا عن فهم النص المنقول إلي العربية سوف يحدث - لا محالة - حالة من الجهالة والتخلف الذي يتصادم مع مشروع الحداثة التنويري التي طالما صدعت رؤوسنا به، وبخاصة إذا كان القارئ إنسانًا عاديًا مطالب من قبل الحداثيين بالاقتناع بالتحول من معسكر التخلف والجهل إلي استنارة الحداثة الغربية.

حتمًا في هذه الحالة سيجد القارئ نفسه في أحد وضعين أحلاهما مرًا: "إما أنه لن يفهم ويرفض التحول، مما يعنيه من فشل المشروع التنويري للحداثة عند نقطة انطلاقه، أو يتظاهر بالفهم حتى لا يتهم بالغباء أو الجهل أو بالاثنين معًا، وهكذا تزداد حلقة الظلام والجهل اتساعًا يومًا بعد يوم، فجيل الأساتذة يفرز أجيالًا أقل معرفة بالحداثة دون أن تفقد شيئًا من صلفها وغطرستها" [١٩].

لكن هناك غموضًا آخر مقصودًا لايقل سوءًا عن النوع الأول، وهو الذي تعمد فيه الحداثيون العرب وما بعد الحداثيين السير علي منوال أساتذتهم من الحداثيين الغربيين في اختيار الغموض والمراوغة أسلوبًا للكتابة...فـ "الغموض المقصود في الكتابات الحداثية العربية يجسد نموذجًا مقلدًا أو قل مجاراة واعية مدركة لغموض النص الحداثي في لغته الأصلية تأسيسًا علي مبدأ لفت لغة النقد النظر إلي نفسها"(٢٠).

فإذا كان تعمد الحداثي الغربي للغموض ناتجًا في المقام الأول عن الرغبة الواعية والمدركة في أن يلفت النص النقدي النظر إلي نفسه، علي حساب النص الإبداعي ...ويتأتي ذلك عندما يجد القارئ نفسه سادرًا أمام متاهات النص النقدي، ضائعًا في سراديبه، فاقدًا القدرة علي حل شفراته اللغوية، حتما سوف يتوقف طويلًا أمام هذا النص مما يفترض الحداثيون معه أن هذا القارئ سيصل دون شك إلي إبداعية هذا النص.

وهذا المنحي هو ما اقتنع به كبار الحداثيين العرب واختاروه عن قصد ودراية كاملين، وذهبوا فيه إلي منتهاه، "في مبالغات حولت ممارساته النقدية إلي طلاسم ولوغاريتمات تستعصي علي الفهم"(٢١).

يدلل (الدكتور. حمودة) علي هذا النوع من الغموض بالعديد من النماذج التي يعلق عليها بتعليق لا يخلو من طرافة وسخرية، حيث يقول: " سوف نقتطف نموذجًا مطولًا من نص نقدي عربي.. ثم نحاول ترجمته، نعم ترجمته إلي لغة يفهمها المثقف العادي - (بالطبع يقصد به المثقف غير الحداثي) "(٢٢).

وفي ذلك يقتطف (الدكتور. حمودة) جزءًا مطولًا بعض الشئ من نص نقدي للناقد والباحث الفلسطيني: (عبد الرحمن بسيسو) من دراسة له بعنوان: «قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر: قصيدة القناع نموذجًا»، فيقول: " تعود محاولة تعرف دوافع التقنع في القصيدة العربية إلي الإطلال علي شبكة المتناقضات التي تتخلل الواقع العربي مكبوحة عن التفاعل، وإلي تعرف طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة، وواقعه الاجتماعي التاريخي، وذاته، والشعر، من جهة ثانية، وذلك علي اعتبار أن موقف الشاعر

المتوجه نحو اختراق شبكة المتناقضات لفك كوابحها وتفعيلها هو المحدد الأساس لطبيعة علاقاته التي تعكس من بين ما تعكسه، دوافع التقنع في القصيدة والوظائف التي يتطلب من القناع أن يؤديها فيها. فإذ تستدعي عملية اختراق شبكة المتناقضات نسج شبكة علاقات فاعلة ومؤثرة فإن هذه الشبكة تنهض بدورها على شبكة دوافع متضافرة ومتفاعلة تنبع من قراءة الشاعر المسكون بموقف كياني.. حداثي، نسيج شبكة المتناقضات،ومن اكتشافه علاقتها الممكنة، بغية تفعيلها، وفتح أقطابها المتناقضة على جدل حر ومفتوح يفضي إلى تجديد الذات والشعر والمجتمع"[٢٦].

دعونا نعترف منذ البداية بأن رجلاً في حجم بسيسو بحمولته الثقافية والنقدية لايستطيع أن يتهمه أحد "بسوء الفهم"، فهو حتمًا يعرف جيدًا ما يعبر عنه، كما يدرك أهمية المعنى الذي يريد أن يوصله للمتلقي، مما يدلل على أن طرحه بهذه الصورة الغامضة المراوغة التي تكتنز فيها دلالات المعنى جاء مقصودًا متعمدًا.

ومن هذا المنطلق تأتي أهمية المقارنة بين ما أراد بسيسو التعبير عنه داخل النص وبين (ترجمته / تقريبه) للمعنى الذي وصل إلى القارئ بدون غموض أو إبهام، دون أن تفقد فكرة النص الأصلي شيئًا يذكر بالمقارنة بالنص المطول والمراوغ الذي طرحه بسيسو، والتي لا تخرج عن معنى: "إن دوافع خلق أو استخدام القناع تنبع من إدراك الشاعر للتناقضات الخفية في المجتمع ورغبته في الكشف عن هذه التناقضات وفضحها عن طريق خلق كيان شعري يتم فيه تفعيل أو تحرير أو تحريك هذه التناقضات.وهو في ذلك يلجأ إلى عملية إسقاط هربًا من قهر السلطة"[٢٧].

وليس معنى هذا أن التوصل إلى فهم مراد النص الأصلي جاء شيئًا سهل المنال، وإنما جاء بعد جهد الذهن وكده نتيجة لسبب جوهري لا يمكن تغافله والتغاضي عنه "وهو أن النص الأصلي نص حداثي مائة في المائة بكل ما يحمله من غموض وادعاء، بينما النص الثاني - (المترجم/ المقرب) - نص غير حداثي جرد من الغموض والادعاء"[٢٨].

ويؤكد (الدكتور. حمودة) أن ماذهب إليه حقيقة، فيرصد حالة تغري أي متابع للحداثة العربية بالتوقف عندها،ولكنها حالة تثير كثيرًا من العجب، وذلك عندما يكون القارئ أو المتلقي أمام مثقف يفهم جيدًا مايكتب، لكنه يختار عن وعي كامل أن يتحدى

قدرات هذا القارئ ويتعالى عليه في الفهم، فـ " يختار - (عن إرادة وقصد) - الغموض والإبهام والمراوغة منهجًا في الكتابة !"(٣٧).

ويتمثل في هذه الوضعية بحالة (الدكتور. جابر عصفور) الذي لايستطيع أحد - مهما بلغ تحامله - أن يشكك في فهمه للحداثة الغربية أو أن يتهمه بالخلط. وبخاصة وأنه يعد واحدًا من أهم شيوخ الحداثة ومرجعياتها الذين حملوا لواءها في عالمنا العربي بعد أن بذل في تعاطي أفكارها حوالي ربع قرن تقريبًا.

إن النبرة الواثقة التي غلفت صوت (الدكتور. حمودة) في هذه الحالة - حالة جابر عصفور - نابعة من أنها كاشفة لما ذهب إليه حمودة بالدليل المادي القاطع الذي لايقبل النقد ولايحتاج من القارئ كبير عناء في وضع يده عليها وفضحها " أكثر من درجة معقولة من نضج الحس اللغوي عند القارئ ليضع يده عليه"(٣٣).

ينبري (الدكتور. حمودة) - كما أسلفت - في نبرة واثقة لإثبات حقيقة ماذهب إليه في اختيار عصفور الغموض منهجًا للكتابة بعقد مقارنة بين أسلوبه في الكتابة قبل الحداثة، وأسلوبه في الكتابة بعد أن تحول إلي الحداثة التي تعرف عليها لأول مرة عام ١٩٧٧م أثناء عمله أستاذًا زائرًا في إحدى الجامعات الأمريكية(٣٤).

وفي سبيل ذلك يقتطع (الدكتور. حمودة) ثلاثة نصوص نقدية لـ (الدكتور. جابر عصفور)، اثنان منها قبل تحوله الحداثي مباشرة، من كتابه: (مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي) الذي نشر في طبعته الأولي عام ١٩٧٧م، والثالث بعد تحوله الحداثي وهو مأخوذ من كتاب (قراءة التراث النقدي) الذي نشر في طبعته الأولي عام ١٩٩٠م. ثم أعيد في كتاب (قراءة التراث النقدي) عام ١٩٩٢م.

ففي النموذج الأول يقول (الدكتور. جابر عصفور):

" فليس ثمة شيء يمكن أن يسمى شكلًا إلا من قبيل التعسف أيضًا، فلا شيء له وجود متعين غير القصيدة باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال، والموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع يتميز تميزًا نوعيًا عن أي إدراك آخر "(٣٥).

فمن الواضح أن المؤلف يطرح من خلال النص قضية لا أظن القارئ العادي يحتاج لفهمها إلي لغة نقدية شارحة تكشف له عن فكر أو رأي المؤلف، فهو يتحدث عن عملية الفصل التعسفي بين الشكل والمضمون التي لم يعد أمرًا ينشغل به أحد بعد أن انصراف النقد المعاصر عنها بعد أن كانت تشغل قضيته المحورية لفترة طويلة.

وعلي ما يبدو أن (الدكتور. حمودة) كان علي درجة كبيرة من الوعي - كما هو ظني به دائمًا - بما يطرح من نصوص داعمة لموقفه، فكان علي دراية كاملة في صد ما يمكن أن يوجه إليه من انتقاد قد يحدث خلخلة في أحكامه، من أجل ذلك كان محتاطًا في اختيار نماذج بديلة تنفي ماقد يوجه لنماذجه المختارة من ضعف وسطحية وعدم احتواء فكرتها علي أبعاد فلسفية، فيقول:

" لهذا أجدني مضطرًا لاقتطاف مقطع آخر لاينقصه العمق ولا يمكن وصف فكرته بالسطحية، وعلي الرغم من ذلك فقد جاء الخطاب النقدي متسقًا مع أسلوب جابر عصفور في تلك المرحلة قبل الحداثة حيث لا يحتاج ... إلي خطاب نقدي آخر أو شارح "[٣٠].

فيستشهد بمقتطف نقدي بديل لذات المؤلف تنتفي فيه السطحية ويسيطر عليه البعد الفلسفي الذي يجعل القارئ مكترثًا بعمق فكرته وأهميتها، دون أن يتكبد في تفسيرها عناء البحث عن نص نقدي وسيط يقرب فكرة النص الأصلي. فحينما يتحدث المؤلف عن فكرة تأسيس (علم الشعر) يوضح للقارئ أن مقومات تلك الفكرة لا تتأسس علي الثقافة اللغوية وحدها بقدر مايحتاج إلي جناح آخر يكملها وهو الاستفادة من مناهج الفكر الفلسفي التي تفيد الناقد في صياغة أفكاره، فيقول:

"ومن المنطقي... أن تحتاج محاولة تأسيس « علم الشعر » إلي ثقافة فلسفية تتجاوز الثقافة اللغوية، وإن استعانت بها لدرس الأداة، فتفيد المحاولة - في هذا التجاوز - من طريقة الفلسفة في صياغة المفاهيم والتصورات، وفي صياغة الترابط المنطقي بين المفاهيم والتصورات، كما تفيد من معطيات الفلسفة فيما يتصل بإنجازها في نظرية الفن بعامة، وبخاصة مجال الشعر الذي درسه الفلاسفة، ضمن أقسام المنطق والسياسة والنفس والأخلاق ... والإفادة من الفلسفة في شمولها تعلم ناقد الشعر ضرورة ارتباط مفهومه عن الشعر بمفاهيم أخري متكاملة عن الحياة "[٣١].

أما نموذج المرحلة الحداثية فيتمثله (الدكتور. حمودة) بقول (الدكتور. جابر عصفور):

"فما نعرفه من تاريخ النقد الأدبي بوجه عام هو أن كل تغير حاسم في مجال المعرفة الأدبية يقترن بعملية انقطاع معرفي،وأن هذا الانقطاع لا يتأسس إلا بانعكاس النقد علي نفسه، وازدواج حركته التي يتحول بها من لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلي لغة واصفة لموضوع هو إياها، بالمعني الذي يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هي عين موضوعها الذي يدخل عصرًا جديدًا ومرحلة جديدة بتغير نظرة الذات إليه أو تحديقها فيه "[٣٢].

فالمتأمل لمقتبس (الدكتور.عصفور) يجده يعبر عن فكرة غاية في البساطة لا تحتاج إلي كل هذا التعقيد والغموض الذي يجهد الكاتب والقارئ في التوصل إليها. فهي تتحدث عن "تعريف وظيفة النقد حينما يتحول إلي (نقد النقد)، فبدلًا من التعامل مع نص إبداعي في الحالة الأولي يتعامل في الحالة الثانية مع نص نقدي آخر، وهو اصطلح علي تسميته بنقد النقد أو (الميتانقد. metacriticism) "[٣٣].

حقًا لا يحتاج الأمر إلي كل هذا الجهد للتعبير عن فكرة كهذه بمثل هذه التعقيدات الموغلة في الادعاءات الفلسفية دون وجود أي فلسفة حقيقية أو عمق. لكن ربما يدعي البعض - وما أكثرهم - علي حد تعبير صاحب المرايا - أن نص الكاتب ينتمي إلي مرحلة أكثر نضجًا، لكن بالله عليكم أي نضج هذا الذي يجنح فيه المؤلف إلي الإغراب والتعقيد والغموض في توصيل فكرة مطروقة لا تفتقر إلي العمق ولا تحتاج إلي مثل هذه الأراجيف (الملغزة): "لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلي لغة واصفة لموضوع هو إياها، بالمعني الذي يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هي عين موضوعها "؟!.

وما يثير انتباه (الدكتور. حمودة) هنا - ونحن معه - هو أن هذا النوع من الغموض لا يقف عند هذا الحد، بل يمضي بخطوات متسارعة، ويتطور من سيئ إلى أسوأ. ففي الواقع أن مالم يتمكن حمودة من الانتباه إليه هو أن دعاة الحداثة وما بعد الحداثة

يتعمدون الغموض، لكي يرسخوا العلاقة الاعتباطية والواهية بين (الدال / النص) و (المدلول/ المعنى)؛ فكل الأمور عندهم نسبية متغيرة وليس ثمة مطلق يصلح أن يكون مرجعًا، ولا وجود عندهم لعناصر ثابتة في العالم تهرب من قبضة النسبية والحركة والتغير. ومن ثم فإن النموذج الحداثي حين يتعمد الغموض فإنها يتحيز للدوال دون المدلولات. وهذا ما يؤكد عبثية التفسير وبالتالي فوضى المصطلحات.

من هنا جاءت رؤية التناول الحداثي للعمل الإبداعي ليس شيئًا منهيًا وليس ثمة جزم بشيء، وليس ثمة إنجاز نهائي بل هو إمكانية إيحاء وتأويل وتعدد لا نهائي للمفاهيم.



ثانيًا. التناقض والانفصام الفكري:

الإبداع الحداثي ليس وجودًا معلقًا في فراغ، وإنما هو لبنة في بناء أشمل يتشكل ويتفاعل مع أنظمة معرفية متشابكة، ونتاج سياقات تاريخية واجتماعية معينة، شأنه في ذلك شأن كل التيارات الأدبية والفكرية الكبرى في الغرب والشرق.

أما الحداثة الغربية فإنها وليدة تطور لتحولات وتبدلات سريعة من التقدم الصناعي والتقني، أي أن التحولات الكائنة في أنظمة الحياة والواقع تعود بشكل أو بآخر لإحداث تغير في طبيعة الأدب وأنظمته وبنائه اللغوي، وهذا يعني أن الحداثة في الغرب تعبر عن أوجه التحول السريع التي حدثت في الواقع وسياقاته التاريخية، فالحداثة، والحالة هذه، "ابنة التقنية، وهي حركة تاريخية لازمت فن القرن العشرين"[٢٣].

وإذا كانت الحداثة الغربية ـ وهي النسخة الأصلية التي نقل عنها العرب حداثتهم ـ تعبر عن واقع اجتماعي معين، وتتفاعل مع طبيعة السياقات التاريخية الخاصة التي نشأت في محيطها، فإن الحداثة العربية المعاصرة وهي النسخة المقلدة تعاني من أزمة انفصام وتناقض حقيقي، ذلك أن الحداثيين العرب تعاملوا مع المنجز الحداثي الغربي بوصفها لبنة مستقلة عن سياقاتها التاريخية والاجتماعية، ومنفصلة عن منظوماتها المعرفية، بمعنى أننا "تبنينا فيها النتائج النهائية ... دون أن نعيش مقدماتها"[٢٤].

فلقد اختار الحداثيون العرب تبني الحلول الجاهزة، واستمرءوا التحايل وتزييف الحقائق في محاولة منهم لصياغة ما يسمى بـ (الحداثة العربية)، ووسمها بسمة الخصوصية الثقافية، ومنحها شرعية تاريخية تبرر وجودها، دون مراعاة للشروط الاجتماعية والاقتصادية التي أفرزت هذه الحداثة في الغرب، والتي ارتبطت بالثورة الصناعية والإمبريالية الاستعمارية.

ولقد فطن إلى هذه الحقيقة الناقد السوري أدونيس: (علي أحمد سعيد أسبر النصيري)، الذي أكد خطأ فهم العربي لحداثة الغرب، لأنه لم ينظر إليها في ضوء ارتباطها " العضوي بالحضارة الغربية بأسسها العقلانية". إن نظرة الحداثيين العرب قد اقتصرت على منجزات الإبداع الأدبي والفني «بوصفها أبنية وتوصيفات شكلية» دون وعي بـ « الأسس النظرية والعقلانية الكامنة وراءها، ومن هنا غابت ... دلالتها العميقة في الكتابة والحياة على السواء "[٣٦]؛ ولذلك فإن تأثر الحداثيين العرب قادهم إلى فهم شكلي، أوقعهم في كثير من الأحيان في الاضطراب والتناقض مع أفكارهم التي آمنوا بها؛ من أجل هذا جاءت أفكارهم أما متناقضة أو ملفقة أو مغيبة.

هذا، مع الأخذ في الحسبان أن الحداثة الغربية ليست حداثة واحدة، بل حداثات متعددة؛ فهناك حداثة اليسار الاشتراكي، وهناك حداثة اليمين الغربي. وفي داخل المعسكر الغربي نجد حداثة يسار وسط وحداثة يمين وسط، تختلفان عن الحداثة (الأنجلو ـ أمريكية) وتنقسم ما بعد الحداثة بدورها إلى مدارس متنوعة: «مدرسة دريدا»، و «مدرسة ييل التفكيكية » ... إلي غيرها من المدارس والتوجهات التي يرجع سبب تعددها واختلافها إلى الأنظمة والمناخات الثقافية المختلفة ـ الاجتماعية والسياسية والفلسفية ـ التي امتزجت في الحضارة الغربية[٣٧].

لكن هذه الأنظمة لم تُعْرف أو يُؤسس لها في الثقافة العربية، ورغم ذلك فقد تم نقلها دون مراعاة للخصوصية الحضارية والاختلاف الثقافي،ومن ثم يحق لنا الاستنتاج بأن النموذج الحداثي العربي يتحيز للعام على حساب الخاص، ويلغي الاختلاف باسم الكونية والعالمية، فتنشأ عن ذلك نظريات نقدية تصفي كل ما يخالف النظرة الغربية للظواهر الثقافية من أجل الوصول إلى العلمية التي ترفض التعدد والاختلاف.

يستشهد (الدكتور. جودة) على هذه الحقيقة بتحذير ناقد مشهود له في الساحة الفكرية بالحس النقدي الناضج، والانتماء العربي الواضح، وهو (الدكتور. شكري محمد عياد) الذي يقول:

"ولكن الشاعر الذي يخوض في هذه المذاهب لا يحسن به أن ينسى أن ثمة خلافات هائلة بيننا وبينهم. فالظروف التي يعيش فيها القارئ العربي والكاتب تتسم بفراغ هائل. في الغرب والشرق هناك خيارات واضحة تفرضها نظم سياسية حديثة قوية، لها تقاليدها كما أن لها تطلعاتها؛ ويفرضها تراث ثقافي حي تعهدته أجيال من العلماء بالتحقيق والدرس. أما في عالمنا العربي فالقديم مجهول أو شبه مجهول والجديد ضعيف مترنح، والأرض عنيدة والسماء شحيحة، الكاتب كالصارخ في برية، والقارئ كضال في صحراء التحديات لا حد لكثرتها ولا لضخامتها"[٣٨].

فالحداثة العربية تعاني من أزمة انفصام حقيقي مع الآخر من ناحية، ومع السياقات التاريخية الراهنة من ناحية ثانية، وهي في الوقت نفسه حداثة مجموعة من المثقفين، أو (الإنتلجنسيا: Intelligentsia) بالمفهوم الغربي، يتحاورون ويتناقشون بعيدًا عن الشارع العربي، بمعنى أنهم لا يعبرون عنه ولا يؤثرون فيه، والمتأمل في دعوات كثير منهم في العالم العربي، يجدها تخلط بين الاتجاهات الحداثية والفلسفية، فالواحد منهم يظهر في دعوته وأسلوبه أكثر من اتجاه، وتجده ينتمي إلى أكثر من مذهب غربي، فعلامته الفوضوية في المضمون الفكري، والشكل الفني، ويلتقي مع غيره في الأصول الحداثية الثائرة على القديم الحق، والثابت، والسائد، والمعروف[٣٩].

فمن المعروف سلفًا أن الحداثة العربية جاءت إلى واقعنا العربي كرد فعل للضياع وسقوط الحلم العربي على إثر السقطة المريعة في ١٩٦٧م، التي كانت "مخرجًا مناسبًا من واقع يعجز المثقف عن التعامل معه"[٤٠]. ولا شك أن هذا الوضع أتاح للمثقف ثورة على الواقع فرفضه من ناحية، وحركه إلى الأمام للتمرد على قيمه وتقاليده الفنية والتي يراها -من وجهة نظره- لا تتناسب مع المرحلة الراهنة، من ناحية أخرى.

ومن الواضح أن الربط الذي تؤكده الحداثة بين رفض الواقع والتمرد على قيمه وتقاليده الفنية كان مبررًا أساسيًا للخيار المحدد الواضح أمام الحداثيين بصفة عامة - عربًا

وغير عرب - هو تمرد سوف يفسر لنا - عما قريب - كثيرًا من أفكار الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب، لكنه خيار وضع بعضًا منهم - أو قل معظمهم - في مأزق التناقض مع المبادئ الأساسية للحداثة التي طالما دانوا بها ورفعوها شعارًا ثوريًا علي قيم وتقاليد مجتمعاتهم. فتناقضوا مع أنفسهم حينما وجدناهم علي سبيل المثال "يرفعون شعار الأصالة والمعاصرة، ويحاولون إعادة قراءة التراث من منظور حداثي،أو استقراء الحداثة في بعض مفردات التراث الثقافي العربي"[(٤١)].

ووفق هذا التوجه سعي - بقصد وبدون قصد - كثير من النقاد الحداثيين في العالم العربي للتوافق مع الغربيين في الطرح والتنظير، من أمثال كمال أبو ديب في سوريا، وجابر عصفور وعز الدين إسماعيل، في مصر، وتوفيق بكار في تونس، ومحمد برّادة في المغرب، فبدلوا كثيرًا أو قليلًا في أدواتهم النقدية، وتبنوا توجهات حداثية من الغرب،تُناقض بعض ما استقرت عليه توجهاتهم النقدية.

وهذا ما تؤكده عملية التذبذب المستمرة التي كان يعيشها هؤلاء النقاد وصعوبة اتفاقهم علي تحديد هوية حداثتهم. " فهم يتأرجحون بين ادعاء الأصالة وإنشاء حداثة عربية تختلف عن الحداثة الغربية في مقولاتها ومصطلحها النقدي، في الوقت الذي تكشف فيه كتاباتهم بصفة مستمرة عن تأثرهم الواضح، إن لم يكن نقلهم الصريح، عن الحداثة بمفهومها الغربي. وهنا تكمن أزمة الحداثيين العرب في جوهرها"[(٤٢)].

ولم يكن لـ(الدكتور. حمودة) أن يترك الأمر هملًا دون تقييد بالبرهنة بالمثال علي صدق ما يذهب إليه، فيستشهد في هذا السياق بحداثي سوري من العيار الثقيل، هو (كمال أبو ديب) الذي كان يردد دائمًا في نبرة واثقة أنه يقدم مذهبًا نقديًا عربيًا أصيلًا، يفوق بكثير - جدًا- ما قدمه الغرب، "فإنه في أكثر من موقع في تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي المتفق عليه لتعريف مثلث الحداثة، مع تغيير طفيف جدًا، فهو يستدل بـ «التغيير» في العلاقات الاجتماعية والإنسانية الذي جاءت به الحضارة الغربية كلمة «الزمن» في رؤيته. ولا أظن أن المسافة الدلالية بين «التغيير» و «الزمن» عند أبو ديب كبيرة. فالزمن هو حامل التغير"[(٤٣)].

وقد استكنت هذه الرؤية كلام (كمال أبو ديب) في كثير من تحليلاته النقدية للنص الشعري العربي، والذي يستشهد منه صاحب المرايا بتحليله لقصيدة «الجمهرة» للقطامي(**) حيث يقول كمال أبو ديب:

"ويجسد الطلل هنا جوهر ما في تجربة الإنسان الجاهلي من وعي للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التغيير المدمرة ... وتبلغ حدة هذا الوعي الناجح درجة وصف الزمن بأنه كائن خبل، يمر مرورًا عبثيًا لا معني لأفعاله ولا عقلانية فيها ... كذلك يكتنه النص الطبيعة الضدية للزمن متمثلة في تدميره للحياة الاجتماعية الإنسانية "(١).

ويستشهد بقول حداثي آخر ـ لا يقل مكانة عن سابقه ـ وهو (الدكتور. عز الدين إسماعيل) الذي يعد من أكثر النقاد أمانة وصدقًا مع النفس في الكتابة عن الحداثة العربية: " فهو وإن كان لا يرجع الحداثة العربية صراحة إلي الحداثة الغربية، إلا أن حديثه عن الحداثة لا يترك مجالًا للشك حول أي حداثة يعني، فهو يربط بين الحداثة والواقع ... الثقافي الغربي الجديد بما يمثله من تغيرات هزت نظام العالم كما نعرفه، وولدت قيمًا جديدة فرضت نفسها علي المبدع "(٢).

ويؤكد الدكتور حمودة ماذهب إلية بسوق مقتطفًا نقديًا نبصر فيه (الدكتور. عز الدين إسماعيل) مستشهدًا بكلمات حداثي غربي، دون مواربة أو ادعاء وهو الناقد الانجليزي (كرستوفر بتلر Christopher Butler)، فيقول:

"لاشك أن موقف هؤلاء الكتاب كان صدي لما طرأ علي العالم من اهتزاز في القيم، وشك في الحقائق، نتيجة لاختلاف نظام العالم، وصراع المعتقدات؛ حتى أصبح ما هو وهم وما هو حقيقة علي قدم المساواة، ومن هنا فقد هؤلاء الكتاب ثقتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي. فإذا هم كتبوا ـ ولابد لهم أن يكتبوا ـ صارت كتاباتهم ضربًا من اللعب أداته اللغة، لايقيم وزنًا لتقاليد سابقة أو لأعراف أدبية قارة، أو يلبي رغبات فطرية متواترة، أو يستهدف تحقيق لذة لجمهور المتلقين "(٣).

والناظر إلي كلمات «بتلر» يجدها تعبر عن التغيرات الثقافية الجذرية التي تمخضت عنها الحضارة الغربية، وهي تغيرات جاءت مع التقدم العلمي المتسارعة منذ النصف

الأول من القرن التاسع عشر، وما تبعها من إنجازات تكنولوجية مذهلة، ترتب عليها تغيرات سكانية تمثلت في الهجرة إلي المدينة، والتصنيع، وما استتبع ذلك كله من تغير في سلم القيم التقليدي والعلاقات الاجتماعية، وتراجع القيم الروحية بشكل ملحوظ. هذه التغيرات استطاعت أن تولد عند الأديب المبدع حساسية جديدة أنتجت بدورها أدبًا جديدًا.. كان من أبرز خصائصه لعب الأديب باللغة [٦٧]. وهذا ما اتخذه (الدكتور. عز الدين إسماعيل) مبررًا من جانبه، ليقيم علاقة واقعة بين لغة الإبداع الجديدة ولغة النقد، فيقول مبررًا لهذه الوضعية:

"... فإن قيامه - (أي الأديب) - علي أساس اللعب باللغة قد استتبع من الناقد أن يتلقاه بلعب مماثل، بمعني أن يلعب الناقد الدور نفسه مع النص، فإذا هو ينشئ كتابة سرعان ما تصبح هي ذاتها موضع قراءة، وتتساوي عندئذ النصوص الكتابية مع النصوص النقدية، التي أصبحت هي كذلك نصوصًا كتابية" [٦٨].

فمن الواضح هنا أن (الدكتور. عز الدين إسماعيل) يريد أن يضفي علي ماذهب إليه شرعية، وذلك من خلال الربط بين نظرية (اللعب باللغة) [*]- وهي ذات دلالة محددة وذات أهمية محورية مرتبطة بتفكيكية الفيلسوف والناقد الفرنسي (جاك دريدا. j.Derrida) و" جهات الممارسات النقدية الحداثية، علي أساس أن النقاد مشوا خلف المبدعين في لعبهم باللغة. ولاشك أن هذا الربط فيه من حرية الاستخدام ما يبعده عن دلالة ومقصود (جاك دريدا) هذا من ناحية، ومن ناحية أخري فيه تبسيط وتسطيح للأمور أكثر من اللازم، بما يبعدها عن الأسباب الحقيقية التي أدت لظهور «الميتالغة النقدية/ نقد النقد» في ربع القرن الأخير، والتي يرجعها (الدكتور. حمودة) إلي التغيرات التي طرأت علي لغة النقد بسبب "سيطرة نظريات التلقي والأهمية المتزايدة التي أكتسبها القارئ والناقد (المتلقي) باعتباره منشئًا للنص الأدبي ومبدعًا له. (ف) العملية ليست مجاراة سطحية كما قد توحي كلمات عز الدين إسماعيل" [٦٩].

فجوهر أزمة الحداثيين العرب عند (الدكتور. حمودة) مرجعها ازدواجية الولاء، التي حاولوا جاهدين - ومنذ سنوات - أن يخفوا معالمها برفع شعار «الأصالة والمعاصرة» الذي أفرغ الآن من محتواه. فيقول (الدكتور. حمودة):

"إن ازدواجية الولاء التي نتحدث عنها هنا تفسر عملية الانشطار الدائمة والتناقضات القائمة والمستمرة عند الحداثيين العرب، الذين يضعون قدمًا في المشرق العربي وقدمًا في الغرب الأوربي والأمريكي "[٥٠].

وعلي هذا فلا دخل لأزمة فهم المصطلح النقدي المنقول أو المترجم ـ التي كان يحلو للبعض أن يرددها منذ سنوات ـ في تفسير بعض هذه التناقضات علي أنها تناقضات متغلغلة في دواخلنا نحن قراء الحداثة العربية. وإنما الأزمة الحقيقية تكمن في " أزمة واقعين ثقافيين وحضارتين مختلفتين ...(أفرزت أطرًا) ثقافية ومعرفية مختلفة عن أطرنا الثقافية والمعرفية في العالم العربي، وهي حقيقة يجب علي الحداثيين العرب التسليم بها لنخرج من الأزمة، بدلًا من اتهام كل من يختلف مع الحداثة بالجهل والتخلف "[٥١].

وهذا الأسلوب ـ كما هو معروف ـ لم يسلم منه كثيرون، فهو مألوف لدى مدعي المعرفة وأدعياء التقدم؛ فبدلا من التسليم بحق الآخر في الاختلاف ومناقشة الاعتراضات يتحولون إلى إثارة الزوابع ضد المعترضين وتحويل النقاش العلمي الهادف إلى خصومات شخصية ونزاعات فردية تغلق باب الحوار، وتعتم على مواضيع النقاش. وهي سقطة عربية خاصة يسجلها (الدكتور. حمودة) على الحداثيين العرب، فيشير إلى تبنيهم مجموعة من التهم الجاهزة التي يصمون بها كل من خالف منهجهم أو اعترض عليه كـ"الجهل" و"الانعزالية" و"الانغلاق" و" الرجعية" و"الأصولية"[٥٢].

فلا شك أن استخدام مفردات الحداثة الغربية ذات الدلالات المرتبطة بواقعها الثقافي والحضاري الخاص بها، يحدث فوضي دلالية داخل واقعنا الثقافي والحضاري الخاص بنا. وبناء عليه فإنه كان يتحتم علي الحداثيين العرب الذين يهرعون إلي نشدان « الأصالة » أن يجنحوا إلي نحت مصطلح خاص بهم، نابع من واقعهم بكل قيمه الاجتماعية والسياسة والثقافية، "لأن الهوة بين الواقعين الغربي والعربي واسعة سحيقة، لا يكفي الادعاء الأجوف بإقامة جسور فوقها لأن ينسينا إدراك الاختلاف. وحينما نسي ذلك الشعور بالاختلاف نقع في المحظور، لأننا نتناسى مجموعة من المحاذير التي تجيء مع هذا الإحساس بالاختلاف"[٥٣].

وعلي قدر ماقد يوجه إلي هذا الرأي من اتهام بالسطحية والتسرع من قبل المتحمسين

للحداثة والمدافعين عنها، بحجة أن الحداثيين العرب علي وعي باختلاف الواقعين، وأن مايستخدمونه من مصطلحات حداثية غربية يتم عزلها من دلالاتها المعرفية والثقافية، وتنقي من كل ما علق بها من شوائب الواقع الذي أفرزها، ليعاد بعد ذلك استخدامها في الواقع العربي المختلف. فهذا الاتهام قد يمتلك قدرًا من الشرعية،خاصة مادام الحداثيون العرب يتلفعون بعباءة الحداثة العامة، لكنهم حين ينزعون عن أنفسهم لبوسها ويدخلون مجالات النقد والتنظير الأدبي، وهي المجالات التي أفرزتها الحداثة في الغرب، يستخدمون المصطلح النقدي والأدبي الغربي بكل دلالاته، وبالتالي يصلون إلي نفس النتائج التي توصلت إليها الحداثة الغربية في تعاملها مع النص، " فلا نص ولا دلالة ثابتة، ولا تفسير نهائي للنص، ولا تفسير مفصل أو موثوق به، اللعب الحر للغة، كل القراءات إساءة قراءات... إلي آخر تلك المتاهات التي أدخلتنا فيها الحداثة الغربية ومدارسها النقدية "(١١).

فالمتاهات النقدية التي أوجدها النقد العربي الحداثي للمصطلح النقدي لم تأتِ من فراغ، وإنما أفضت إليها الاستخدامات الحداثية في نسختها العربية، حينما صاغوا أفكارهم النقدية في مصطلحات تكتسب شرعية وجودها من خلفية غربية مستوردة خارج نطاق الفكري والدلالي العربي، فكانت النتيجة الطبيعية أن جاء وبقي مصطلحًا غربيًا مشوهًا، وقع أغلب الحداثيين العرب في مزالقه.

ولم تكن ازدواجية الانتماء عند الحداثي العربي من اختراع (الدكتور. حمودة)، وإنما أقر بها بعض النقاد العرب قبل ذلك، فها هو الناقد الكبير (الدكتور. شكري محمد عياد) يلخص لنا حالة التمزق التي يعيشها الكاتب العربي الحداثي الذي يعاني من تلك الازدواجية الدائمة قائلًا:

"فالكاتب العربي منتمٍ بفكره أو الأنا العليا إلي العالم الغربي الحديث، بينما هو منتمٍ بعلاقاته الاجتماعية أي بالأنا، إلي المجتمع العربي. وبناء علي ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب،إلا أن يكتب لقارئ علي شاكلته، قارئ عربي ينتمي إلي العالم الغربي الحديث"(١٢).

ولم يقف الأمر عند إقرار بعض النقاد بذلك، وإنما وجدناه موثقًا في أقوال الحداثيين العرب أنفسهم، فعلي سبيل المثال أدرك هذا التوجه حداثي لبناني كبير في وقت مبكر، وهو (يوسف الخال) الذي اعترف بازدواجية الولاء عند الحداثي العربي، بقوله:

" أما أن يصبح العالم الحديث عالمنا، أي لا يقوم بيننا وبينه حاجز، فلا يعني أننا أصبحنا تمامًا فيه، أي أننا تبنينا جميع معطياته ومفاهيمه ـ الصالح منها والطالح ـ في حياتنا. فلو كان الأمر كذلك لما كانت القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم ... وهي: كيف ننشئ مجتمعًا حديثًا في عالم حديث. هذا التناقض بين كوننا شكلًا في العالم الحديث وكوننا جوهرًا في خارجه يضطرنا إلي معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستوردًا غربيًا "(٥٦).

وحتى يكون الأمر أكثر وضوحًا لا يكتفي (الدكتور. حمودة) بطرح رؤيته من خلال النموذج النظري الذي قد تشوبه ـ في بعض الأحيان ـ التعميمات النظرية، فيتوجه إلي النموذج العملي ليؤكد لنا مدى اختلاف الواقع العربي بقيمه وأبعاده المعرفية المحددة، عن واقع العالم الغربي بقيمه وأبعاده المعرفية المحددة التي أفرزتها الحداثة الغربية. " إن واقع العالم العربي يحدده الظرف التاريخي المتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار خلف وراءه فقرًا وجهلًا،خلف أمية أبجدية عجزت الأنظمة العربية في بلدان كثيرة عن التعامل معها،ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة، والتي تجعل من التطورات الحضارية والثقافية، وتزايد سيطرة الثقافة المهيمنة في السنوات الأخيرة، تجعل التعامل مع هذه الأمية الثقافية كالحرث في الماء "(٥٧).

فلم يكن مقبولًا، أو من العقل في ظل مرحلة تاريخية يمر بها الواقع الثقافي العربي كهذه أن نستعير قيمًا فنية أفرزتها الحداثة الغربية، ويستشهد علي ذلك بما أطلق عليه « هوجة « «مسرح العبث » التي حدثت في بداية الستينيات، عندما استعرنا قيم « المسرح العبثي »، الذي يعد من أبرز ما أنتجته الحداثة الغربية؛ لنقدم للمتلقي العربي مسرحًا عبثيًا عربيًا يجسد نفس القيم والمفاهيم الواردة، دون أن يكون علي دراية بالدور

التواصلي للغة الحداثة، خاصة بعدما تغيرت المفاهيم المعرفية التقليدية وحلت محلها مفاهيم حداثية جديدة دون أن تتغير اللغة أو العلاقات بنفس السرعة[٥٨].

فرغم تأصل وعراقة النقد العربي في التراث العربي - أصبح الناقد العربي مسكون بهاجس الحداثة الغربية، بمعني الاتصال بالغرب واللحاق به... فتبني الحلول الجاهزة، واستمرأ التحايل وتزييف الحقائق من أجل وصف الحداثة العربية بالخصوصية الثقافية ومنحها شرعية تاريخية تبرر وجودها، دون مراعاة للشروط الاجتماعية والاقتصادية التي أفرزت هذه الحداثة في الغرب، والتي ارتبطت بالثورة الصناعية والإمبريالية الاستعمارية. وإغفال هذه العوامل وتبني النموذج الحداثي الغربي دون تمييز، يمهد الطريق أمام هيمنة أصحابه الأصليين وسيطرتهم على مفاتيح التفكير في العالم العربي.

فالعالم الغربي هو النموذج الأمثل لعالم الحداثة العربية المأمول، منه - كما يقول الحداثي المغربي محمد عابد الجابري - "تستوحي أطروحتها، وتطلب المصداقية لخطابها..."[٥٩].

إن اختلاف الواقع العربي حضاريًا بأبعاده: التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية... عن الواقع الحضاري الغربي ... والذي أنتج الحداثة بنظرياتها النقدية وقيمها الأدبية ... المأزومة في الغرب ذاته، يجعل استيراد قيمها المعرفية من قبل واقعنا العربي ضربًا من ضروب العبث... أو شكلًا من أشكال اللعب الحر للغة - كما أسلفت - بمفهوم جاك دريدا. ومما سبق يتضح أن عملية النقل التي يقوم بها الحداثيون العرب فاقدة لغايات محددة أو مرجعيات نهائية يمكن أن نضبط بها هذه العملية؛ فهي مجرد عمليات نقل خطية سلبية، لكنها ليست محايدة تمامًا ولا بريئة، إذ يتم التحيز فيها لمفهوم مادي نفعي، فمادام هذا النموذج قد نجح في تحقيق منجزات كثيرة في مجاله التداولي الأصلي فلا ضرورة للتركيز على الخصوصيات الثقافية. إن ما لا يدركه الحداثيون هو الثمن الذي يجب دفعه من أجل تحقيق التقدم حسب الصيغة الغربية؛ ولأجل ذلك يقدم حمودة مثالًا دالًا على درجة التهديد الذي يمثله النموذج الحداثي في أبشع صوره؛ فقد يصل بنا هذا التقليد الأعمى الذي لا يراعي الخصوصيات والاختلافات إلى تحريف وظيفة الأسرة في المجتمع العربي؛ والدخول في الدائرة الجهنمية التي انتهت

إليها ما بعد الحداثة الغربية (التفكك الأسري، الشذوذ الجنسي، الأطفال غير الشرعيين...)(٦٠).



ثالثًا. العلمنة وأنسنة الدين:

تتبلور فكرة الحداثة عند دعاتها في كونها مفهومًا حضاريًا ينبع من تصور جديد للكون والإنسان والمجتمع. وأن هذا التصور هو وليد ثورة العالم الحديث في مستوياته الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية كافة.

من هذا المنطلق يرى الحداثيون أنه لابد من الصراع مع ما هو ثابت في كل شيء، لأن هذا الصراع الجدلي يولد - علي حد زعمهم - المنهج المعرفي السليم المغاير لمنهج التلقي في الإسلام والذي يسمونه بالمنهج التقليدي القديم.

وبهذا المعني يؤكد أدونيس أبرز المنظرين الحداثيين في عالمنا العربي، فيقول:

"الحداثة هي موقف معرفي أدي إلي تغيير نظام الحياة، وهذا الموقف المعرفي يقوم علي أن الإنسان هو مركز العالم ومصدر القيم، وعلي أن المعرفة اكتشاف للمجهول الذي لا ينتهي، وعلي أن مصدر القيم ليس غيبيًا، وإنما هو إنساني، وهذا ما يتناقض مع الموقف المعرفي الإسلامي بدون تأويل جديد، أو قراءة جديدة له، هذا والقراءة لم تبدأ بعد..."(٦١).

هذا هو مفهوم الحداثة عند أدونيس، وهو المفهوم الذي دعت إليه الحداثية (خالدة سعيد) زوجته، وشارحة أقواله، بقولها:

" الحداثة ثورة فكرية ... لاتنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية، وتقدُّم المناهج، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون. إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكوِّن صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقال: إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير..."(٦٢).

وبهذا المفهوم يصرح الحداثي السوري الكبير (كمال أبو ديب) قائلًا: "الحداثة انقطاع

معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث ... أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية ..."[٦٣].

وعلي نفس الوتيرة يمضي حداثي آخر، وهو (الدكتور.جابر عصفور) فيعرض لنا موقف الحداثة من الإسلام ونصوصه الشرعية، فيقول:

"من الطبيعي أن يمثل خطاب الحداثة نقيضًا صارمًا لكل ما ينطوي عليه خطاب إسلام النفط من دلالات. فالحداثة تعني الإبداع الذي هو نقيض الاتباع، والعقل الذي هو نقيض النقل، وهي تؤكد أن المعرفة الدينية شأنها شأن إرادة الفعل الاجتماعي السياسي، لا تتشكل إلا انطلاقًا من حرية الفرد، وقدرته علي الاختيار ..."[٦٤].

وهكذا يتضح مفهوم الحداثة عند شيوخ الحداثة وكبار منظريها في العالم العربي، أنها ثورة معرفية رافضة لمصادر التلقي للمعرفة عند المسلمين، وأنها تعيد النظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير الثابتة التي تتحدد من خلالها علاقة الإنسان بالكون. كما تدعي الانحياز إلى سلطة العقل ومنجزاته، وتقطع مع كل ألوان الفكر الغربي، وتقول بـ (علمنة/ أنسنة) الدين، وترفض تأثيره في إنتاج الثقافة، وتجعل من الإنسان مصدرًا لجميع القيم ...

وإذا ما اقتربنا أكثر من نظرة الحداثيين للدين وجدناها تتمظهر كما بينها (الدكتور. حمودة) في مشروعه النقدي الرافض لخطاب الحداثة في ثلاثة مواقف رئيسة:

الأول: يتجلي في "أنسنة الدين، أي إرجاع الدين إلى الإنسان، وإحلال الأساطير محل الدين "[٦٥]. أما الثاني: فينعكس في حتمية " تطبيق المبادئ النقدية الوافدة على النصوص المقدسة"[٦٦]. أما الموقف الأخير منها فهو: وضع « العملية أو العقلانيَّة » والدين على طرفي نقيض، على أساس أن: الدين فكر غيبي، يتعارض مع التفكير العلمي والعقلاني "[٦٧].

من هنا يجب علي أي باحث في هذا المجال أن يعي ويميز - من حيث المصادر والعقائد والشرائع - بين الإسلام وغيره من الملل والنحل، ولا يخلط بين التصور الديني في الغرب وبين التصور الإسلامي؛ ففي الغرب يعنون بـ (أنسنة الدين) أن: "تُفهَم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح - عليه السلام - وقيامته فهما أسطوريا، على أنها ترمز إلى تجديد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة ... علي أن هذا التحول الفكري الخطير في الثقافة الغربية لم يقف عند هذا الحد،بل اندفع بتأثير التقدم المذهل في العلوم البيولوجية إلي إرجاع المقدسات والغيبيات إلي جسم الإنسان"(٦٨).

فالفكر الأوربي عمومًا - غربه وشرقه - اتخذ من العلم المادي بعد صعود نجمه إلهًا جديدًا للثقافة الغربية، بعد أن أزاحوا الإله بمفهومه (الميتافيزيقي/ الغيبي) وأعلنوا موته، وهذا ما حصل مثلًا في روسيا عام ١٩١٧م، التي كانت نقطة الانفجار الأخيرة التي سبقتها عمليات غليان مستمرة ضد نظام حكم القياصرة والانحطاط السياسي والتخلف الحضاري منذ بداية القرن العشرين على الأقل، ولهذا لم يكن غريبًا احتضان المثقفين الروس العلم الجديد بوصفه الإله والمنقذ الجديد والاختيار القادر على إخراج البلاد من عصر الانحطاط قبل الثورة النهائية بسنوات طويلة "(٦٩). فضلًا عن أن الكنيسة الأوربية كانت عائقًا أمام التطورات العلمية، فبسبب ضغوطها أعلنت القطيعة المعرفية مع التراث اليوناني - الروماني، وطمسه ونسيانه، أي أنها أوقفت حركة التطور المنطقي لهذا التراث، في حين أن النهضة الأوربية قامت في انطلاقتها الثقافية على وصل ما انقطع مع التراث الغربي القديم، وإعادة الاكتشاف لإنجازات الحضارة اليونانية - الرومانية"(٧٠).

فأقصي الدين المسيحي عن التأثير الفاعل في المعرفة، واتفق علي أنسنته، ومن ثم نبذت القيم الروحية التقليدية المسيحية، فلا منقذ أو مخلص، ولا حقيقة أو مثل، وفتحوا الطريق أمام المعرفة القائمة على التفكير المنطقي من ناحية - وهو فكر عقلاني بالدرجة الأولى - والتفكير العلمي القائم على التجربة الحسية والمادية من ناحية أخرى"(٧١). ووضعت الثقافة الغربية " العلمية أو العقلانية والدين على طرفي نقيض على أساس أن الدين فكر غيبي يتعارض مع التفكير العلمي والعقلانية "(٧٢)، فلا يمكن عده مصدرًا معرفيًا مستقلا.

وما كان من (الدكتور.حمودة) إلا أن يرفض هذا التوجه الذي يفرغ الدِّين من دوره الرئيس الذي أنيط به في ثقافتنا العربية، ولذلك فإن كلمتي: «حديث» و«حداثة» في الثقافة الغربية من المستحيل أن تطلق - فيما يذهب (الدكتور.حمودة) في استشهاده بكلام عالم الاجتماع الفرنسي (ألان تورين) - على مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقًا لوحي إلهي أو جوهر قومي، أي أن الحداثة تستبعد أي غائية، فهي ليست مجرد تغيير أو تتابع أحداث، إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، العلمية، التكنولوجية، الإدارية. فالعلمنة وإزالة سحر الأوهام، اللتين تحددان الحداثة بوصفها عقلنة تبرزان القطيعة الضرورية مع الغائية الدينية التي تنادي دومًا بنهاية التاريخ، سواء عن طريق تحقيق تام لمشروع إلهي أو اختفاء لإنسانية منحرفة لم تخلص لرسالتها، فالحداثة الغربية الفلسفية كما يقول تورين: أحلت فكرة العلم - أي العلم المادي - محل فكرة الله في قلب المجتمع، وقصرت الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد فحسب[١٣].

وأنا اتفق مع (الدكتور. حمودة) في مسألة أن الدين الإسلامي له دور رئيس في الثقافة العربية، وهو غير متناقض بوصفه مصدرًا معرفيًا مع المصدرين الآخرين الحس أو التجربة والعقل، وإن كان التناقض يصدق على الدين والوحي بمفهومه المسيحي، فإنه لا يصدق على الدين والوحي بمفهومه الإسلامي، وذلك لأن هذا الرأي يكسب شرعيته من غموض مفهوم الوحي لدى الفكر الغربي، فعلمنة المعرفة هي نتيجة تاريخية ومنطقية في سياقها الغربي، الذي عرف الغموض والتعقيد في مفهوم الوحي ومحاولة عقلنته وأنسنته مشروعة، ولهذا نجد الغموض لديهم قرين (الميتافيزيقا) والوضوح قرين (الفيزيقا)[١٤].

فـ (الدكتور. حمودة) حينما ينتقد موقف الحداثة أو الفكر الغربي من الدين، ينتقده على أساس أنه لا تناقض بين الدين والتفكير الغيبي - بوصفه عربيًا مسلمًا - والعقل والعلم، ولا يرى من الضروري إحلال العلم محل الله في قلب المجتمع، وقصر الاعتقادات الدينية الإسلامية على الحياة الخاصة بكل فرد، فضلًا عن أنَّ العلمية والفكر الديني لا يمكن أن يكونا على طرفي نقيض - كما في الفكر الغربي - يضاف إلى ذلك أنه يرفض أنسنة الدين الإسلامي من خلال كتابه السماوي (القرآن الكريم)،

والتي تجسدت في محاولة بعض الحداثيين العرب، أنسنة الدين الإسلامي وعقلنته، بوصفه الإطار المرجعي الذي تأسس عليه التراث، وذلك من خلال محاولة قراءة النص القرآني باستخدام بعض المناهج النقدية الغربية المنحازة لثقافتها، أو بتطبيق مقولات نقدية بنيوية أو تفكيكية عليه ...، منحازة لمرجعيتها الفكرية الفلسفية الغربية، ولاشك أن مثل هذه المحاولات تعد ترفًا فكريًا يناقض قيم ومواضعات الواقع العربي والثقافة العربية؛ وإذا كانت الثقافة الغربية - بتطوراتها الفكرية المتلاحقة عبر مئات السنين - قدمت شرعية ثقافية لهذه المحاولات، فإن واقعنا الثقافي غير مستعد للتعايش مع هذه المحاولات. يقول (الدكتور. حمودة):

"إن الواقع الثقافي العربي يرفض هذا الترف الفكري، يرفض أن تنسحب مظلة الحداثة، بمفاهيمها الغربية والمدارس أو المشاريع النقدية التي أفرزتها، علي النصوص الدينية بصفة محددة في محاولات لأنسنة الدين. إذ إن تطبيق مقولات البنيوية والتفكيك علي نص ديني بما يعنيه ذلك من القول باللانص، واللعب الحر للغة بمفهوم دريدا،وبانتفاء التفسير المفضل والموثوق، أو التفسير النهائي،وبتعدد التفسيرات بصورة لا نهائية، يوقعنا في محاذير ربما لانقصدها... عن خطأ في تطبيق المنهج النقدي، وليس عن إلحاد أو تجديف، لكنه يمثل خطأ منهجيًا في استخدام أدوات نقدية مثيرة للجدل في تحليل نصوص غير أدبية وفي مثل هذه الحالات فإن الرد يجب أن يكون داخل نفس الإطار الفكري، وعلى تلك الأسس ... وليس بالتكفير والعزل ونصب المشانق "(١). والإشارة هنا واضحة إلى كتابات (الدكتور. نصر حامد أبو زيد)، في كتابه، (مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن)، أو غيره من الكتاب الذين ساروا علي دربه.

فالقيم المعرفية القادمة من الغرب لا تتوافق - ولا يمكن لها أن تتوافق - مع القيم المعرفية للفكر العربي، وإلا أصبح نشاطنا الفكري في التعامل مع الحداثة في مشروعيها البنيوي والتفكيكي ضرب من العبث والفوضى الثقافية، ونوع من الترف الفكري الذي لايقبله واقعنا الثقافي. "فإذا كانت الثقافة الغربية، بتطوراتها الفكرية المتلاحقة عبر مئات السنين، قد قدمت شرعية ثقافية لهذه المحاولات، فإن واقعنا الثقافي غير مستعد للتعايش مع هذه المحاولات "(٢).

من هنا استحال تطبيق هذا النموذج في مجال الأدب والنقد بسبب تكاثر المفاهيم النقدية وتزاحم المصطلحات الذي أصيبت به الحضارة الغربية، حتى أنها تطالعنا يوميًا بمصطلحات جديدة يقدمها أصحابها على أنها أكثر دقة وعمومية واقترابًا من العلمية والعالمية، ثم تسقط وتموت لتحل محلها مصطلحات جديدة يلهث وراءها مفكرونا متصورين أنها تقدم لهم إجابة على أسئلتهم وحلًا لمشاكلهم.

من أجل ذلك كان لحمودة كل الحق حينما سارع بإلقاء اللائمة على النقاد العرب الذين لا يراعون في نظره السياقات التي تنقل عنها المصطلحات، ويقترح حلًا سهلًا لهذا الوضع، وهو " أن قراءة التراث النقدي الغربي والاتصال به ـ بدلًا من القطيعة ـ كان كفيلًا بتجنيب المثقف العربي الكثير من مزالق فوضى المصطلح"[٧٧]. وإن كانت حقيقة أزمة المصطلح ليست مقصورة على النقد العربي المعاصر، بل هي حالة مرضية عامة لم تسلم منها الدراسات النقدية الغربية أيضًا. وبعبارة أخرى، إن أزمة المصطلح ليست أمرًا استثنائيًا أو انحرافًا في الترجمة والنقل، وإنما هي تعبر عن أساس ثابت في الحضارة الغربية هو لصيق بنموذجها الحداثي.

ورغم ذلك فقد أصاب حمودة حين أرجع أسباب الأزمة إلى"تركيبة متشابكة ومتداخلة من الأسباب أبرزها خصوصية المصطلح النقدي، وخصوصية الثقافة التي تفرزه، ثم نسبية المعنى عند نقل المصطلح من وسيط لغوي إلى وسيط آخر، وأخيرًا نسبية المصطلح التي تحددها التغيرات والتحولات السريعة في القيم المعرفية"[٧٨].

ونتيجة لذلك يتحتم علي المشتغلين في حقل الدراسات الإسلامية والعربية الاطلاع الكافي على التراث، واستيعابه بنفس القدر من العناية بالثقافة الغربية، التي تعصبوا لها، وخضعوا لتصوراتها، حتى أصبحوا أسرى لها. هذا من جهة، ومن جهة أخري أن يبحثوا "عن توازن أكثر خصوصية بثقافتنا بين «تحديث» الحداثة الغربية والقيم الدينية والروحية العربية"[٧٩].

وفي نهاية هذا المبحث يجب التنبيه علي أن النموذج الحداثي المنتقد في مشروع (الدكتور. حمودة) ينحيز لكثير من التعميمات، ويتجاوز الغائيات ولا يهتم بالخصوصيات، وهو رافض للإنسان كافر بالاختلاف، فاقد لمرجعية مركزية ثابتة.

والأدهى من ذلك أن انتهى به الأمر إلى نزع القداسة عن كل شيء وإلى إنكار المعنى، فسقط في فخ الرضوخ للمقولة " الإمبريالية بكونية الحداثة وأن ما يناسب ذلك الآخر الثقافي الحضاري يناسبنا بالضرورة! وإذا ارتفع صوت ينبه إلى الاختلاف سارعت النخبة إلى اتهامه بالأصولية والانعزالية! "[٧٧].

ولهذا كان من المستحيل على مثل هذا النموذج الحداثي أن يزرع في مجال له قيمه الدينية والتاريخية من دون أن يقع أهله في حالة فصام ثقافي تؤدي بهم إلى الاختناق أو الفراغ. وهذا هو ماسوف نقوم بمعالجته في المبحث التالي - بمشيئة الله تعالى.



الهوامش

(١) انظر: عبد الجواد خفاجي: "ذواتنا المضيعة: أزمة النقد من أزمة مرجعياته الحضارية"، صحيفة: العرب الأسبوعي،صحيفة عربية أسبوعية تصدر من لندن، السبت ٢٦/٤/٢٠٠٨م، ص٢٤.

(٢) انظر: د. عيس الدودي: "الحداثة في الأدب: بين الحادية والتعددية "، صحيفة: العرب الأسبوعي، مصدر سابق، السبت ٢٥/٨/٢٠٠٧م، ص٢٢.

(٣) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (الخروج من التيه دراسة في سلطة النص)، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب،عدد ٢٩٨، الكويت١٤٢٤هـ ـ٢٠٠٣م، ص ١٠٢، ١٠٥.

(٤) انظر: د. سعد عبد الرحمن البازعي: (إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد)، تحرير: د.عبد الوهاب المسيري، جـ١، مؤسسة انترناشيونال جرافيكس، ط٢، الولايات المتحدة الأمريكية، ١٤١٧هـ ١٩٩٦م، ص٢٦٧، ٢٧٣. و: د. صلاح فضل، "تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث"، مجلة الأقلام، عدد١ ، بغداد، ١٩٨٦م:ص ١٠٨،١٠٩. نقلًا عن ورقة عمل الباحث العراقي: د. أحمد عدنان حمدي حول: " منهج عبد العزيز حمودة في كتاباته النقدية وإشكالية التحيز "المقدمة في: (المؤتمر الثاني للتحيز)،المنعقد في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في جامعة القاهرة في إطار " حوار الحضارات والمسارات المتنوعة للمعرفة"، في الفترة: من١٢:١٠ نوفمبر ٢٠٠٧م، ص١.

(٥) المصدر السابق، ص٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٥،٢٧٦.

(٦) راجع: د. عبدالعزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٧) المصدر السابق، ص ١٧٠.

(٨) المصدر السابق، ص٢٦.

(٩) راجع: د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة:عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٧٩، الكويت، ذو القعدة ١٤٢٢هـ ـ مارس ٢٠٠٢م، ص ١٧٧.

(١٠) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية)، مصدر سابق، ص١٠٦.

(١١) المصدر السابق، ص١٠٧.

(١٢) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مصدر سابق، ص١٠٧.

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي: (الحداثة ـ نصوص مختارة)، إعداد وترجمة دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص٦٥. نقلًا عن:د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مصدر سابق، ص١٨٢.

(١٥) د. عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مصدر سابق، ص١٨٢.

(١٦) د. محمد عناني: (المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م،ص ١٩٦. نقلًا عن: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مصدر سابق، ص١١٩.

(١٧) حامد أبو أحمد: (في نقد الحداثة)، مصدر سابق، ص ٥٤. نقلًا عن: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مصدر سابق، ص١٢١.

(١٨) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص١٢٠.

(١٩) المصدر السابق، ص١٢١.

(٢٠) المصدر السابق، ص١٠٧.

(٢١) المصدر السابق، ص ١١١.

(٢٢) المصدر السابق.

(٢٣) عبد الرحمن بسيسو: «قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر: قصيدة القناع نموذجًا»، مجلة: فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،المجلد ١٦، العدد الأول،القاهرة صيف ١٩٩٧م، ص٨٦.

(٢٤) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ١١٢.

(٢٥المصدر السابق، ص١١٢.

(٢٦) المصدر السابق، ص١١٣.

(٢٧) المصدر السابق، ص١١٤.

(٢٨) هذا ما ذكره بنفسه في المبحث الأول: « ذكريات بنيوية » من الفصل الثالث: «البنيوية الشعرية» من كتابه: (نظريات معاصرة)،مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة: الأعمال الفكرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ص ١٩٣: ١٩٥.

(٢٩) د. جابر عصفور: (مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة: الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م، ص٣٦.

(٣٠) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ١١٥.

(٣١) د. جابر عصفور: (مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي)، مصدر سابق، ص١٤.

(٣٢) د. جابر عصفور: (قراءة التراث النقدي)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة: العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ٢٠٠٦م، ص٢٤.

(٣٣) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ١١٦.

(٣٤) خليل موسى: (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر)، مطبعة الجمهورية، دمشق ١٩٩١م، ص ٩.

(٣٥) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٣٦) أدونيس: (النص القرآني وآفاق الكتابة)، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣م،ص ٩٤، ٩٥.

(٣٧) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ٥١: ٥٣.

(٣٨) د. شكري عياد: (مقدمة في أصول النقد)، دار إلياس، القاهرة ١٩٨٦م، ص٨٣.

(٣٩) انظر: إيليا الحاوي: (في النقد والأدب)، دار الكتاب اللبناني، جـ٥،ط١، بيروت ١٩٨٠م، ص٦٩، ٧٠ وانظر: عمر فروخ: (هذا الشعر الحديث)،دار لبنان، ط١، بيروت (بدون)، ص ١٢١.

(٤٠) عبد العزيز حمودة: "(المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص٢٨.

(٤١) د. عبد العزيز حمودة: "(المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٢٩.

(٤٢) المصدر السابق، ص٣٢.

(٤٣) المصدر السابق، ص٣٠.

(*) والتي مطلعها:

إِنَّا مُحَيُّوكَ فاسلَم أيُّها الطَّلَلُ ٭ وإن بَلِيتَ وإن طالَت بكَ الطِّوَلُ. انظر: أبو زيد القرشي: (محمد بن أبي الخطاب): (جمهرة أشعار العرب)،دار صادر، بيروت (بدون)، ص ٢٨٨.

(**) وهو عمير بن شييم بن عمرو بن عباد، ولد سنة (١٣٠ هـ)، من بني جشم ابن بكر، أبو سعيد، التغلبي الملقب بالقطامي، من الشعراء المقلين المجيدين شاعر غزل فحل. كان من نصارى تغلب في العراق، وأسلم، وعدّه ابن سلّام في شعراء الطبقة الثانية من الشعراء الإسلاميين. ووصف شعره بالفحولة ورقة الحواشي، وحلاوة الشعر.. انظر: ابن سلام الجمحي: (طبقات فحول الشعراء)، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، جـ ٢ القاهرة، (بدون)، ص٥٣٤، ٥٣٥ و: السمعاني (أبو سعيد): (الأنساب)، تحقيق: د.عبد الفتاح الحلو، جـ١٠، بيروت ١٩٨١م، ص١٨٣. و:الزركلي: (خير الدين): (الأعلام)، دار العلم للملايين، جـ٥،مصدر سابق، ص ٨٨.

(٤٤) كمال أبو ديب: (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: دراسات أدبية، القاهرة ١٩٨٦م،ص٣٢٢، ٣٢٣.

(٤٥) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٤٦) د. عز الدين إسماعيل: "جدلية الإبداع والموقف النقدي"، مجلة: فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،عدد٢،١، القاهرة، يوليو، أغسطس ١٩٩١م، ص١٤٧.

(٤٧) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٤٨) د. عز الدين إسماعيل: "جدلية الإبداع والموقف النقدي "،مجلة: فصول، مصدر سابق، ص١٤٧.

(***) ينتمي هذا المصطلح إلى المدرسة النقدية (التفكيكية / التقويضية) لجاك دريدا والتي جاءت رد

فعل للتوجه البنيوي، والتي تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة،ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان،في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه. وفيها تتأكد قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه، كما تبرز قيمة المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة، والفلسفية المعقدة، والنظم المخبوءة، وطرائق التحليل الخاصة، وتتبنى التفكيكية في هذا السياق وبشكل واضح تطبيق استراتيجيات نصية وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أية إحالة واثقة على منظومات المعرفية، والأخلاق، والحكم الجمالي ليغدو التحليل التفكيكي - بعد ذلك - شعارات، وكلمات سرّ مفرغة من أي مضمون معرفي أو أخلاقي أو جمالي، والتعامل مع النص بوصفه موضوعاً غير متجانس، فيه قوى تعمل على تفكيكه باستمرار. للمزيد راجع: د. محمد عناني: (المصطلحات الأدبية الحديثة)، مصدر سابق، ص ١٣٣. و: رامان سلدن: (النظريات الأدبية المعاصرة)، ترجمة: د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، القاهرة ١٩٩٥م، ص ١٦٤،١٦٣. و: د. ميجان الرويلي و: د. سعد البازعي: (دليل الناقد الأدبي)،بدون ناشر،١٤١٥هـ ص ٥٠.

(٤٩) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٣١.

(٥٠) المصدر السابق، ص٣٢.

(٥١) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٣٣، ٣٤.

(٥٢) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص٥٩.

(٥٣) المصدر السابق، ص٣٤.

(٥٤) المصدر السابق، ص٣٥.

(٥٥) د. شكري محمد عياد: (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، مصدر سابق، ص١٣.

(٥٦) يوسف الخال: (الحداثة في الشعر الحديث)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٧٨م، ص٥،٦.

(٥٧) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٣٨.

(٥٨) استشهد الدكتور حمودة في هذا المقام بتجربتين، الأولى - عندما دعي لمشاهدة مسرحية لأحد أصدقائه الذين فتنوا بصيحات العبث الأدبي بعدما عاد من لندن، والثانية تجربة الأديب الكبير توفيق الحكيم التي تمثلت في مسرحية "ياطالع الشجرة" سنة ١٩٦٢م. انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٣٨، ٣٩،٤٠.

(٥٩) د. محمد عابد الجابري: (التراث والحداثة - دراسات ومناقشات)، مصدر سابق، ص٨.

(٦٠) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ٦٤، ٦٥.

(٦١) مجلة: (المنتدى)، دبي، الأمارات العربية المتحدة،عدد ٨٧، ربيع الأول ١٤١١هـ ص٦.

(٦٢) خالدة سعيد: " الملامح الفكرية للحداثة "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ٤، العدد ٣، القاهرة يونيه ١٩٨٤م، ص٢٥، ٢٦.

(٦٣) كمال أبو ديب: " الحداثة، السلطة، النص "،مصدر سابق، ص٣٧.

(٦٤) مجموعة من المؤلفين: (قضايا وشهادات)،كتاب ثقافي دوري بعنوان: (طه حسين:العقلانية ـ الديمقراطية ـ الحداثة)،صادر عن مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، العدد ١، قبرص ربيع ١٩٩٠م، ص٣٥٩.

(٦٥) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص٣٥.

(٦٦) المصدر السابق،ص٦٤.

(٦٧) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص٩١،٩٠.

(٦٨) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص٣٥.

(٦٩) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (الخروج من التيه...)، مصدر سابق، ص ٨٩.

(٧٠) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ١٩٤،١٩٥.

(٧١) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص٣٨، ٧٤، ٧٥، ٩٢،٩٣.
وكذلك: (الخروج من التيه...)، مصدر سابق، ص ١٥، ١٦.

(٧٢) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ٩١.

(٧٣) انظر: ألان تورين: (نقد الحداثة)، ترجمة: أنور مغيث، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٩٧م: ٢٩، ٣٠. نقلًا عن: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٧٤) ينظر: د. أحمد داود أغلو: (نحو نظام معرفي إسلامي)،حلقة دراسية تحرير: د. حسن فتحي ملكاوي: بعنوان (تحليل مقارن للنماذج المعرفية الإسلامية والغربية)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط١، عمان، الأردن ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م، ص ١١٦، ١١٨، ١٢١.

(٧٥) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة ...)، مصدر سابق، ص ٣٦.

(٧٦) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص٦٤.

(٧٧) المصدر السابق، ص٩١.

(٧٨) المصدر السابق، ص٩٣.

(٧٩) المصدر السابق، ص٥٦.

(٨٠) المصدر السابق،ص ٨٨.

الفصل الرابع

الانبهار بالمنجز الغربي وغياب الهوية

الانبهار بالمنجز الغربي وغياب الهوية

مدخل:

لايستطيع أحد أن ينكر أن الأمة العربية تعيش اغترابًا ثقافيًا - بقدر ما - في العصر الحديث. ولعل أبرز تمظهر لهذا الاغتراب تجلى في الخطاب النقدي العربي،الذي انبهر في جانب كبير منه بما ينتجه العقل الغربي؛ لذلك بقي إلى حد ما دون تبصر فلم يحقق تراكمًا معرفيًا وثقافيًا.. فالخطاب الثقافي بوجه عام والنقدي منه بوجه خاص ليس كلًا متجانسًا عند كل الأمم حتى في القضايا الكبرى والمصيرية، من أجل ذلك يتحتم علينا كأمة منتمية إلى ثقافة ذات خصوصية من العثور على البديل...

إن إلغاء الاختلاف والتفرد في ثقافة أي أمة من الأمم يفرض قيام ثقافة بديلة مهيمنة؛ إما باحتواء الاختلاف عند الثقافات القومية، وإما بكبته لخلق فراغ تشغله قيم تلك الثقافة في نهاية الأمر. وهو ما أسهم فيه بشكل ما بعض المثقفين العرب حينما تحولوا إلى «نخب» يخاطب بعضهم بعضًا؛ فتخلوا عن دورهم القيادي الأصيل في تنوير الشعوب،وابتعدوا عن الشارع العربي تاركين الثقافة الشعبية تحت رحمة الثقافة المهيمنة تفعل بها ما تشاء، وتغرس قيمها الجديدة لتعيد تشكيل الوعي العربي.

وبسبب ذلك انطلقت رؤية (الدكتور. حمودة) - عن قناعة واعية - داخل المشهد النقدي العربي الحديث من أهمية أن يكون لكل توجه نقدي رؤية فكرية من نظرة كلية للمعرفة، تحدد من خلالها رؤيته النقدية، فضلًا عن حتمية الانحياز فيها لواقعه الخاص. لهذا بات من الضرورة العلمية والمنطقية والواقعية أن ينطلق النقاد أو النقد

العربي المعاصر من رؤية فلسفية ومعرفية تنتمي للأنساق الفكرية الكبرى لتراثه وحضارته العربية التي ينتمي إليها، والتي تشكل واقعه العربي من خلال قيمها.

فلقد انبهرت الحداثة العربية بالعقل الغربي، بل ووصل الأمر بدعاتها لاحتقار العقل العربي، والعبث به، والتعالي عليه، فدعوا إلي القطيعة المعرفية مع الماضي، وتعمدوا الغموض والمراوغة والإبهام؛ مما عجل بإفراغ الثورة أو التمرد الحداثي العربي من مضمونه بعد أن حولتنا الحداثة الغربية ـ كما يذهب (الدكتور. حمودة) " إلي قطع من الشطرنج تحركها مصالح الامبريالية الجديدة، تحت عباءة الكونية والعولمة، وإلي راقصين يتواثبون في فوضي مع أنغام عازف دفعت أجره مبكرًا ومقدمًا المخابرات الأجنبية، الغربية والشرقية علي السواء "(١).

فطالما تمرد الحداثيون العرب علي السائد والمألوف، وطالما ثاروا علي الموروث رغبة منهم في تغييره. فهاهو الحداثي المصري الكبير صاحب الحمولة الثقافية الواعية والمبهرة (الدكتور.جابر عصفور) يشير إلي جذرية التغيير الذي تنشده الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة حتى تشكل هذه القصيدة الجديدة قطيعة مع موروث الشعر العربي القديم،ولذلك ترتبط هذه الحداثة كما يقول:

"بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها علي التقاليد، وترتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحًا أجنبيًا هو (modernity أو Modernism) يشير مدلوله إلي ثورة إبداعية لعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي لأوربا الحديثة، ولذلك يزدوج مصطلح الحداثة علي نحو لافت في استخدامه، فيشير ـ من ناحية ـ إلي التغير الجذري الذي ينطوي عليه (الشعر الحر) أو (الشعر العربي المعاصر) ويشير ـ من ناحية ثانية ـ إلي «المودرنزم » الأوربية التي كانت مثالًا يحتذي "(٢).

أما عند أدونيس فباتت هذه الدعوة أكثر وضوحًا، فهو أبرز من تكلم عن الحداثة، فهي هاجسه الأكبر في الإبداع والتنظير. فمفهوم الحداثة عنده يتأسس في ضوء المغايرة والاختلاف، والمعاصرة والتجديد. وكان كل ماهو موروث أو ماض رجس ينبغي أن ينبذ ويتحلل منه. فيقول في معرض حديثه عن طموح الحداثيين في العالم العربي:

" الشعر الذي يمكن أن نسميه أصيلًا.. هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النظام القديم للحياة العربية.. إنه الشعر الذي يغير أولًا طريقة استخدام أدواته لكي يستطيع أن يغير طريقة التذوق، وطريقة الفهم، ولكي يتغير - تبعًا لذلك - دور الشعر ومعناه، عما كان عليه في النظام القديم للحياة العربية.. "(٣).

و يؤكد المعنى نفسه حداثي ثالث من أكبر منظري الحداثة في العالم العربي، وهو الناقد والمفكر المغربي الكبير (محمد عابد الجابري) الذي كثيرًا ما يربط الإبداع بالتمرد والثورة علي السائد والسابق من الأفكار والمبادئ... فمن أقواله:

" إن الحداثة في جوهرها ثورة علي التراث القديم، تراث الماضي والحاضر من أجل خلق تراث جديد. والحداثة اليوم في العلم كما في الأدب والفلسفة والمناهج والاجتماع...لا وطن لها، أو علي الأقل لم تغد محصورة ولاقابلة للحصر في رقعة من الأرض دون الأخرى... إن الحداثة تبدأ باحتواء التراث وامتلاكه؛ لأن ذلك وحده هو السبيل إلي تدشين سلسلة من القطائع معه، إلي تحقيق تجاوز عميق له إلي تراث جديد نصنعه، تراث جديد فعلًا ... "(٤).

ومن أشهر من قرر المنهج الحداثي ودعا إليه ودافع عن مقوماته العامة الماركسي اللبناني (الدكتور.حسين مروة)، الذي قرر في أحد أقواله ما يفيد بأن الإسلام ثورة حداثية، إذا تمرد علي واقعه الفكري والسياسي، ومن ثم انتهي دوره بانتهاء عصره "(٥).

فلقد تأكدت تبعية الحداثة العربية للثقافة الغربية، فصارت معانيها ترتكز علي الرفض والتجاوز المستمر لكل ماهو قديم في مواجهة الجديد، وهي بمقدار ما تظهر في الأدب والفن؛ فإنها كلية شاملة، تنسحب علي البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتحتاج إلي قيم جديدة مختلفة عما هو قائم وسائد، وإلي علاقات تلائم هذه القيم. كل ذلك مع تطور لا يلبث يتسع ويتزايد،في العلوم والتكنولوجيا والمعارف الإنسانية، إضافة إلي تنمية القوي المنتجة وتنامي الوعي، وعلمانية في الفكر والسلوك ...إلي غير ذلك من القيم التي تنمحي وتضيع معها هويتنا الثقافية العربية؛ لأن مركز الثقل - علي حد قول أحد الحداثيين - أخذ ينتقل من السماء إلي الأرض.

مع الأخذ في الاعتبار أن أدباء الحداثة في العالم العربي لاينفون مطلقًا التبعية للغرب، والانتماء إليه فكريًا وثقافيًا وحتى اعتقاديًا، وهذا ما قرره أكثر من حداثي عربي،فيقول (الدكتور. محمد مندور) في مقدمة كتابه الأدب ومذاهبه:

"... إن كل حركات التجديد التي نشأت في الأدب العربي المعاصر إنما تستمد في الغالب وحيها من الآداب الأجنبية ..."(٦)

وصدق الحداثي أدونيس حين تكلم عن الحداثة فقال معترفًا بمصادرها في العالم العربي:

"... فإن الغرب اليوم يقيم في عمق أعماقنا، فجميع ما نتداوله اليوم فكريًا وحياتيًا يجيئنا من الغرب، أما فيما يتصل بالناحية الحياتية فليس عندنا ما نُحَسِن به حياتنا إلا ما نأخذه من الغرب. وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب؛ فإننا نفكر بلغة الغرب، ونظريات، ومفهومات، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية ..."(٧).

وهذه التبعية والاستمداد من الآداب الغربية ليس مقصورًا علي الأنماط والأشكال والأساليب كما يتوهم بعض الملفقين، بل هو ممتد إلي الأفكار والعقائد والمضامين،التي تعد في مقدمة ـ إن لم يكن أول ـ ما بدأه النقلة العرب المعاصرون باعتناقه ونقله ونشره،وهم يعرفون ذلك ويؤكدون حصوله، ويعترفون بأن ما يقومون به ليس إلا انعكاسًا كليًا لمرآة الحداثة الغربية، وأنه انقياد وانمحاء وهزيمة كلية للهوية العربية أمام نماذج الغرب(٨).

وعلي هذا النحو من التبجيل للغرب والارتماء الواله في أحضانه سارت قوافل الاتباع تحاكي وتنقل إلي بلاد المسلمين فضائح انحطاطها وعبوديتها للغرب، دون أدني اهتمام بما يمكن أن يحدثه هذا التوجه من خطورة الذوبان وطمس الهوية الذاتية.

فما يقوم به أدباء الحداثة في العالم العربي من نشر وتأصيل ودفاع عن القيم الحداثية؛ ليست إلا نقولًا مترجمة من أفكار ومناهج الغربيين إلي اللغة العربية بأقلام هذه الوسائط الفكرية والأدبية، التي أقل ما توصف به أنها أقلام عربية الحرف أجنبية الفكر والانتماء.

ولعل ما ساقه حمودة من تبرير لعنوان الجزء الأول من مشروعه النقدي الذي حمل عنوان (المرايا المحدبة من البنيوية إلي التفكيك) حمل توجهًا عمليًا مباشرًا وغير بريء لمقصد الخطاب النقدي الذي حمل فيه مبكرًا، ومبكرًا جدًا "علي مشروع الحداثة والحداثيين في نسخته العربية المنقولة. فيقول في ذلك متسائلا: "لماذا المرايا المحدبة إذن؟ هناك أربع أشكال وأوضاع معروفة للمرايا: المرآة العادية،حينما تكون مفردة، تعكس كل ما يوجد أمامها في صدق وأمانة ودون تزييف أو تشويه أو مبالغة. أما المرآتان المتوازيتان فتقدمان صورًا لا نهائية لكل ما يقع بينهما في متاهة خداعة ووهمية. والمرآة المقعرة، تقوم بتصغير الأشياء بشكل مخل يشوه حقيقتها. لكن المرايا المحدبة تقوم بتكبير كل ما يوجد أمامها وتزيفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة. قد تقوم المرآة بتضخيم الرأس أو الساقين أو منطقة الوسط والقلب. ولكنها، وبصرف النظر عن زاوية الانعكاس، تبالغ في حقيقة الشيء وتزييف حجمه الطبيعي. وقد وجدت نفسي غير قادر علي الهروب من صورة المرايا المحدبة وقد وقف أمامها الحداثيون جميعًا ودون استثناء، الأصليون منهم والناقلون، لفترة كانت كافية لإقناعهم بأن صورهم في المرآة المحدبة هي حقائقهم، وذلك علي وجه التحديد موضوع الدراسة،أو الفكرة "الغالبة" كما الحداثيون أنفسهم"(١).

لكن لابد من الاعتراف منذ البداية بأن (الدكتور. حمودة) كان جسورًا في طرح هذا التبرير - رغم وجاهته من وجهة نظري - الذي اتهم فيه الحداثيين باعتمادهم التشويه والتزييف حقيقة فصدقوا الصورة الشائهة مع مرور الوقت.

انعكست توجهات (الدكتور. حمودة) منذ الصفحات الأولي لمشروعه النقدي في إبداء موقفه من الحداثيين أو البنيويين العرب،في إثبات فشلهم في إقامة مشروع نقدي حداثي يكون بديلًا عربيًا يُعوَّل عليه في تحقيق نهضة نقدية تكشف النص المنقود وتضيء جوانبه.

بدأ (الدكتور. حمودة) في طرح مسببات موقفه من الحداثيين العرب بتوصيف عام لشعوره أمام كتاباتهم، في نبرة لاتخلو من السخرية من ظاهرة الحداثة في النقد العربي الحديث التي غزتنا في الربع الأخير من القرن العشرين، فيقول:

"وقفت طويلًا منذ السنوات الأولى من الثمانينيات على وجه التحديد أمام كتابات البنيويين العرب، أو الحداثيين العرب، بإحساس ظل حتى وقت قريب مزيجًا بين الانبهار والشعور بالعجز. الانبهار لأن مجموعة من الأكاديميين العرب استطاعوا في فترة الانكسار التي تلت هزيمة الإنسان العربي في ١٩٦٧م "أن يُنقذوا شرف النقد العربي"، على حد تعبير الراحل لويس عوض في أحد اللقاءات الفكرية في أواخر الثمانينيات، وهذه حقيقة لامراء فيها. وكانت أبرز منابر النشاط النقدي الجديد هي مجلة "فصول" التي فتحت أبوابها أمام المفكرين المصريين والعرب فقدموا الدراسات الجادة والترجمات المتميزة عن البنيوية، لكن ذلك الانبهار ـ كما قلت ـ خالطه طوال الوقت شعور عميق ـ لم أُفصح عنه حتى اليوم ـ بالعجز: العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرَّفة التي أغرقونا فيها لسنوات"(١).

فـ (الدكتور. حمودة) علي وعي تام بأن من الضرورة العلمية والمنطقية والواقعية أن ينطلق النقاد أو النقد العربي المعاصر من رؤية فلسفية ومعرفية تنتمي للأنساق الفكرية الكبرى لتراثه وحضارته العربية، التي ينتمي إليها وتشكل واقعه العربي، وأن ينطلق من هذا الواقع العربي المعاصر؛ لذلك فهو يأخذ على الناقد الحداثي العربي افتقاره "إلى فلسفة خاصة به عن الحياة والوجود والذات والمعرفة، فهو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين ويقتبس من المدارس الفكرية الغربية، ويحاول في جهد توفيقي بالدرجة الأولى، تقديم نسخة عربية خاصة به، إنها كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل، ومن هنا تجيء الصورة النهائية مليئة بالثقوب والتناقضات "(٢).

فبالرغم من حماس الحداثي العربي ـ المحمود عمومًا ـ المتبني للرؤية الغربية لتحقيق نهضة فكرية عربية، وسعيه الدءوب لتحقيق استنارة ثقافية، فشل في إنشاء حداثة عربية حقيقية، بل فشل في نحت مصطلح نقدي جديد خاص به تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، فضلًا عن فشله في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية، لارتباطه بمناخه الفكري والاجتماعي والسياسي الذي أنتجه، والذي يمثل الخلفية المرجعية الكبرى الدائمة له التي تمنحه شرعية الوجود.

فالحداثة الغربية لم تنشأ من فراغ، وإنما هي النتاج الطبيعي المنطقي لتطورات الفكر الغربي، التي أدت بصورة حتمية سببية إلى ظهور المدارس الأدبية والنقدية الجديدة بمصطلحاتها الخاصة، وعليه فإن نقل هذا المصطلح في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية سوف يفرغه من دلالاته ويفقده القدرة على تحديد معنى، من هنا كان نقله بعوالقه الفلسفية سوف يؤدي - لا محالة - إلى الفوضى والاضطراب والترف الفكري الذي يتعارض في أحيان كثيرة مع معطيات القيم المعرفية للواقع العربي"(٣).

وإذا كان النقد العربي الحداثي يمثل رد فعل طبيعي للضياع العربي وسقوط الحلم العربي وعجز الأمة المطلق عن الحركة الفاعلة،كما يذهب بعض النقاد(٤). إلا أن هذا ادّعاء لم يستطع النقد الحداثي أن يفرضه على أرض الواقع، فلقد فشل استنبات هذا المشروع في التربة العربية كما يذهب (الدكتور. حمودة) لأنه نتاج حضارة أخرى وبيئة أخرى، بل والأدهى من ذلك استطاع أن يخلق أعداءه في بيئته الأصلية الغربية، فكيف بالبيئة العربية التي تختلف اختلافًا كليًا عن البيئة الغربية ؟!.

يقول (الدكتور. حمودة) في ذلك:

"المصطلح النقدي الحداثي إفراز للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائة عام من تطورها، وعلى رغم ذلك فإن الحداثة في قلب التربة الثقافية الغربية خلقت أعداءها والرافضين لها، ولم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظًا، فهو يمثل أزمة متجددة، لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات، فما بالنا بالنسخة العربية التي نقلت النسخة الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون له مقدماته المنطقية، واستخدمت مصطلحًا نقديًا يجمع بين غرابة النحت وغربة النقل إلى لغة جديدة"(٥).

ورغم زعم بعض الحداثيين العرب أنهم يقدمون مذهبًا عربيًا حداثيًا أصيلًا مستقلًا عن النسخة الغربية، بل ويفوق ما قدمه نقادها، فإن هذا الكلام يأتي منافيًا للحقيقة، وهو ادعاء كبير، لا يمكن تصديقه أو التسليم به. وفي هذه الوضعية يستشهد (الدكتور. حمودة) بحالة الناقد السوري الكبير (الدكتور كمال أبو ديب) الذي ردد في أكثر من موقع في تحليله للشعر الجاهلي أنه يقود تيارًا معاكسًا لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين، وأنه يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنيوية عربية، تغري الباحثين

العرب بإقامة ((ألسنية)) عربية نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية، إلا أن الناظر في هذه المحاولة يجدها لا تخرج عن كونها أقوال تغلب عليها الحماسة، والمبالغة، ورغبة الفعل، دون كثير ابتعاد من التحليل الغربي.

يقول (الدكتور. حمودة):

" لم أتوقف كثيرًا عند نغمة الادعاء المبالغ فيه من جانب كمال أبو ديب بقوله إنه بدراساته حول الشعر العربي يطور منهجًا نقديًا لا يتجاوز فقط ما أنجزه الفرنسيون الأوربيون علي إطلاقهم،بل إنه تجاوزهم كثيرًا جدًا.لم أكترث كثيرًا لقوله بأن منهجه البنيوي أو النقدي الجديد لا يتعامل مع النصوص الأدبية بالطريقة التي يحلل بها - (الناقد والفيلسوف الفرنسي) - «رولان بارت نصًا» متناسيًا عن عمد أن رولان بارت لم يكن أبدًا البنيوي الوحيد الذي يمكن أن يكون أبو ديب قد تأثر به،وأنه في مواطن كثيرة من كتابه يتحدث عن تأثره بمنهج بنيوي آخر هو - (عالم الموروثات الشعبية الروسي) - « بروب » علي وجه التحديد ... "[١١].

فجوهر أزمة الحداثيين العرب تكمن كما يذهب (الدكتور. حمودة) في أنهم أعطونا فكرًا لقيطًا مجهول النسب، بالرغم من محاولاتهم المستميتة في تأصيله داخل الواقع الثقافي العربي بالعودة إلى التراث لإبراز بعض جوانبه الحداثية، بدعوى الجمع بين (الأصالة والمعاصرة)، وهو شعار رفعه الحداثيون العرب، من أجل الخروج على مبادئ وأسس الحداثة الغربية التي تدعي القطيعة المعرفية مع الماضي، وهو في حقيقته لا يجمع بينهما، وإنما هو يقرأ التراث من منظور حداثي غربي منحاز، أو من منظور استقراء الحداثة الغربية في بعض مفردات التراث الثقافي العربي، للوصول إلى شرعية الحداثة الغربية، لا شرعية التراث، وهو تناقض واضح بين ادعائهم الرؤية النهضوية المستقبلية التي تنطلق إلى الأمام رفضًا للحاضر والواقع الذي فقد شرعيته، وتمردًا على التقاليد الموروثة، وبين محاولة إعادة تفسير التراث الثقافي، أو استقرائه للوصول إلى تأكيد تراثي لمقولاتهم الحداثية الجديدة[١٢].

وعلي هذا يكون المدخل الرئيس في تأسيس توجه أدبي نقدي عربي حسب وجهة نظر (الدكتور. حمودة)، هو الارتكاز على فلسفة منتمية إلى الأنساق الكبرى للواقع الثقافي العربي، ولا تكون غريبة عنه، وهذا ما صاغه في سؤاليه اللذين يصبان في سؤال

إشكالي واحد عن الوجود والمصير والهوية الثقافية الواقية في المرايا المقعرة: "من أنا ؟ ومن نحن ؟" (١٨).

وحتمًا أن ما يعنيه (الدكتور. حمودة) بسؤاله السابق هو البحث عن دور فاعل لهذه الذات في واقعها الحاضر وفي علاقتها مع الغرب، يخرجها من التبعية له، ويحافظ على شخصيتها وهويتها الخاصة من التماهي مع ثقافته، ويضمن لها دورها على الصعيد الإنساني العالمي، في تبني رؤية أدبية نقدية خاصة تسهم في معادلة الفكاك من أسر التبعية، وتفرض البحث الدائب عن منهج،تتشكيل من خلاله - بقدر ما - رؤية حضارية متميزة، فيها يرتبط ماضي الأمة بحاضرها، وتتصل ذاتها بموضوعها، وتتحد هويتها الثقافية،التي ستضع - حتمًا - حدًا لحالة الفصام والشرخ الثقافي التي كان يعيشها المثقف العربي - ولا يزال - زادًا يوميًا في ظل نموذجين حضاريين مختلفين، يتقابلان ويتصارعان أمامه كل يوم.

وليس معني هذا أن فكر الأمم والشعوب يكتسب القيمة الإبداعية بانكفائه علي ذاته وتقوقعه، وعدم تخطيه للحدود،وإنما يرتبط بقدرته على إيجاد أنماط جديدة تتجاوز الأشكال المألوفة وتتجه نحو المستقبل، فتولد حركة دائمة محفِّزة تستطيع التمرد على التبعية والجمود، وتسعى إلى ابتكار مسار مختلف عن المعهودة...تكون له مميزاته وخصائصه التي يستطيع من خلالها الإعلان عن انبثاق حركة جديدة لها أنماطها الأكثر جدّة، والأكثر ملائمة للتطورات الحياتية من جهة، ومن جهة ثانية تتميز بقدرتها على التجاوز والتفاعل والتأسيس؛ فتعلن عن تجديد متأصل في تراثه، ومتجاوز له في آن واحد.

فالحداثة إذن، انبثاق من الحضور، وانغراس في الماضي، وحفاظ علي الهوية، فلا حداثة من دون خصوبة الأصل التراثي،ليمنح الأصل الفرع طاقة تساعد على اكتساب خصائص متفرّدة به، ومن ثم يكسب نفسه استقلالية وتمايزًا.



الهوامش

(١) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مصدر سابق، ص٩٨.

(٢) د.جابر عصفور: "معنى الحداثة في الشعر المعاصر"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ٤، عدد ٤، القاهرة يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤م، ص٣٥.

(٣) أدونيس: (علي أحمد سعيد) (الثابت والمتحول - صدمة الحداثة)، مصدر سابق، ص١٤٦.

(٤) د.حسن حنفي و: د. محمد عابد الجابري وآخرون: (حوار المشرق والمغرب)، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة ١٩٩٠، ص٧٠.

(٥) للمزيد: انظر: د.حسين مروة وآخرون: (دراسات في الإسلام)، دار الفارابي، ط٤، بيروت ١٩٨٧م، ص٧:٣٧.

(٦) د.محمد مندور: (الأدب ومذاهبه)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (بدون)، ص٤.

(٧) أدونيس: (الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)، دار العودة، ط٤، جـ٢، بيروت ١٩٨٣م، ص٢٥٨.

(٨) انظر: مجموعة من المؤلفين: (قضايا وشهادات)،مرجع سابق، العدد ٣، صيف ١٩٩١م،ص٢١٥.

(٩) ولقد بدا ذلك واضحًا في ترتيبه لفصول كتاب: (المرايا المحدبة...)، حيث آثر الهجوم المبكر وفتح فوهات النار على الحداثة والحداثيين العرب منذ الفصل الأول، دون أن يتركه للأخير. فبدأ بالنسخة العربية من الحداثة ثم عاد إلى النسخة الأصلية الغربية التي سبقتها بعقود. وكأنه بذلك يريد أن يفرغ جعبته بسرعة ثم يهدأ في الفصول الثلاثة الأخرى من الكتاب. أي أنه يريد أولا أن يصفي حسابًا مع الحداثة العربي يخوض بهدوء في تاريخ الحداثة الغربية وإشكالاتها.

(١٠) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٨٠٧.

(١١) المصدر السابق، ص١٣.

(١٢) المصدر السابق، ص٦٢، ٦٣.

(١٣) المصدر السابق، ص ٦١، ٦٣، ٦٤.

(١٤) ومن أبرزهم: إلياس خوري، وشكري عياد. انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٢٧، ٢٨.

(١٥) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص ١٠، ١١.

(١٦) المصدر السابق، ص ١٨، ١٧.

(١٧) المصدر السابق، ص ٢٩، ٤١، ٤٣، ٦٣، ٦٤، ١٦١.

(١٨) د. عبد العزيز حمودة: "(المرايا المقعرة...)، مصدر سابق، ص ١٧.

الفصل الخامس

اختبار الكفاية المنهجية للحداثة :

"البنيوية ومابعد البنيوية"

اختبار الكفاية المنهجية للحداثة:
"البنيوية ومابعد البنيوية"

مدخل:

استطاع إغواء المناهج النقدية الحداثية سلب عقول كثير من النقاد العرب إلي درجة الخضوع التام لسلطة المفاهيم الغربية، دون تمثل لخلفياتها المنهجية والفكرية التي لا تتوافق مع ثقافتنا العربية والإسلامية، ودون تفهم لمبررات نشأتها.

فإذا كانت الصورة التي قدمها (الدكتور.حمودة) للحداثة العربية جاءت صورة عكرة شائهة فلا غرابة، بل يمكن القول أن ذلك كان نتيجة حتمية لاعتماد هذا التيار علي نقل وترجمة النظريات النقدية الحداثية الغربية واعتبارها كشوفًا حتمية، تم تطبيقها علي نصوص الأدب العربي الواضحة - القديمة والحديثة - بشكل تعسفي، جعل منها نصوصًا إبداعية غامضة تستعصي علي الفهم ... بما حملته من أسهم ودوائر ومثلثات وتقاطعات ومعادلات،جعلت القارئ الفاهم والقارئ المتخصص يفقد الثقة، ويلقي باللائمة علي ذكائه الفطري والمكتسب، ويتهم نفسه بعدم فهمه لهذه التيارات النقدية وما أنتجته من قيم معرفية.

ولا شك أن مثل هذا التوجه يكرس عند النقاد من أصحاب هذا التيار ما يسمي بـ (علمية النقد)، إذ إن ذلك يلغي الدور المهم للنقد لصالح نرجسية النقاد المحدثين من أولئك الذين تخلوا عن وظيفة النقد كوسيط إبداعي توضيحي بين النص والقارئ كما كان على مدار عصور النقد السالفة، ليصبح في رأيهم علمًا قائمًا بذاته، يتخذ النص الأدبي مطية له! في سبيل تجليته.

فعندما عمد هؤلاء النقاد الحداثيين إلي تطبيق هذه الفاعلية النقدية على النصوص القديمة والحديثة على السواء بالغوا في تطبيق (علمية النقد)، مما أحدث مفارقة مؤلمة توصل إليها كل من حاول تطبيق هذه الدرجة من العلمية علي النقد الأدبي، وهي أن الناقد في هذه الحالة يتمسك بمنهج صارم في علميته، ويطبقه على مادة العواطف الإنسانية،التي تشغل المكون الأساس لمادة الأدب، وهي أبعد ما تكون عن الروح العلمية.

تجلت هذه المفارقة لدي نقاد الحداثة العرب حينما تبنوا التحليل البنيوي والتفكيكي ـ أبرز تجليات المشروع النقدي للحداثة ـ دون الالتفات إلى أصوله النظرية وتداعياته الفكرية، بإجراءات وثيقة الصلة بالتنظير رغم تباين المرجعيات: العقائدية، والحضارية، والثقافية...

ولعل ما جعل (الدكتور. حمودة) يتشكك في الذين تبنوا البنيوية والتفكيكية... وغيرها من تيارات النقد الغربي المحدثة، هو التغافل المتعمد عن كون هذه النظريات وليدة شبكة من المعارف والفلسفات والحراك الاجتماعي الغربي الذي يضع في الحسبان ـ عند تطبيقها ـ الأخذ منها بحرص، وتطويعها قبل غرسها في التربة الأدبية العربية.

فلا جدال أن ما يجسد مشكلة الحداثة في تجلياتها النقدية يكمن في مشكلة المعني أو الدلالة، وهي مشكلة مشتركة بين مشروعيها النقديين اللذين ولدتهما الحداثة، وهما البنيوية الأدبية والتفكيكية. يتحدد المعطي الأول لهذه المشكلة بشكل مهم عند البنيويين، في القول بأن معنى النص يستمد من النسق اللغوي وليس العكس، أما المعطي الثاني فيتحدد بشكل أكثر أهمية عند التفكيكيين،في القول بموضوعية النقد وموت المؤلف.

وهذا هو ما طمح حمودة إلي إثبات فشله، بعد أن أخضع الكفاية المنهجية للحداثة العربية في لغتها النقدية عبر مشروعيها النقديين ـ البنيوية الأدبية وما بعد البنيوية (التفكيكية) ـ إلي لغة الامتحان والاختبار، وقد جاء ذلك عبر مسارين رئيسين هما:

أولاً. دحض مقولات البنيويين العرب:

(البنيوية: Structuralisme) منهجية وقراءة وتصور فلسفي جاء تتويجًا لجهود ألسنية سابقة [1] تأثر بها دعاة هذا المنهج. ولم يكن انطلاق هذه الرؤية نابعًا من فراغ أوعجلت به الدراسات اللغوية التي سبقت أو تزامنت مع ظهور البنيوية، وإنما جاء رد فعل قوي تمرد فيه البنيويون على سيطرة الواقعية على حقل الدراسات اللغوية والأدبية لفترة غير قليلة من الزمن، وبخاصة بعد أن أبقت الواقعية على إسار اللغة في الأدب باعتبارها أداة فقط للمعرفة، أو خادمًا أمينًا للمعنى،جعلها على حد قول الناقد والفيلسوف الفرنسي (رولان بارت) نقيضًا للفن [2].

فالبنيوية تعتمد في مساراتها التحليلية للنص على إقصاء الخارجي والتاريخي والإنساني وكل ماهو مرجعي وواقعي في إنتاج النص، وتركز فقط على ماهو لغوي، وكل ما من شأنه أن يستقرىء البنية الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي قد تكون قد أفرزت هذا النص من قريب أو من بعيد.

مما يعني أن هذا المنهجية البنيوية تتعارض مع المناهج الخارجية كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي والمنهج البنيوي التكويني الذي ينفتح على المرجع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والتاريخي من خلال ثنائية الفهم والتفسير قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

فبعد أن كانت النظرة الكلاسيكية السائدة إلى العمل الأدبي أنه ابن شرعي لمؤلفه، وانعكاس لحياته، وثقافته، ونفسيته، وأن إضاءة النص بهذه المعطيات يساعد القارئ على التماهي مع أفكار المؤلف ومقاربة تجربته الشعورية، ظهر هذا التوجه النقدي المتزامن مع ظهور البنيوية حاملاً لواء الدعوة إلى التركيز على النسق الداخلي للنص،مع استبعاد أي دور لمنشئه الذي لم تعد له سلطة تهيمن على معانيه ودلالاته.

فالمنهج البنيوي يرفض النظرة التي ترى أن المؤلف هو منبع المعنى في النص، وأنه صاحب النفوذ فيه، ففي المنهج البنيوي لا دور يذكر للمؤلف؛ وانه لم يقم بعمل يستحق الثناء والمدح، وكل ما قام به هو استخدام اللغة التي هي حق مشاع، وأنه

عندما أنشأ النص أنشأه على طريقة سابقيه، فلم يأت بجديد بل قلد أقرانه المبدعين في هذا الفن. فهو اتجاه بقدر ما يركز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها، يخرج بالقدر نفسه المؤلف خاوي الوفاض، لا هو مبدع ولا هو عبقري، وإنما هو مستخدم للغة لم يبتدعها، وإنما ورثها مثلما ورثها غيره.

والناظر لهذه الفكرة - إقصاء المؤلف داخل النص - يجد أن لها جذورًا فلسفية وفكرية ترتبط بالظروف الموضوعية التي عاشتها أوروبا بعد ثورتها على الكنيسة، فقد أعلن الفيلسوف الوجودي الألماني الملحد (نيتشه) مقولة «موت الإله»، ووجدت هذه المقولة صدى واسعًا في أوساط النقاد الأوروبيين الذين يتوقون إلى تدمير الاتجاه الغيبي في تفسير النصوص، وإفساح الطريق أمام ظهور الإنسان بكل مقدراته البشرية التي يدركها العقل وما عدا ذلك فهو ميت[٣].

ثم سرعان ما انتقلت هذه المقولة - «موت الإله» - إلى الأدب ونقده، تحت مسميات قريبة الصلة، فأعلن الأدباء موت الشخصية في مجال الأدب، كما أعلن النقاد موت المؤلف في مجال النقد. وهذا ما قاله وأعلنه أبرز البنيويين الأوربيين (رولان بارت) الذي قطع هذه الصلة الوثيقة بين المؤلف ونصه الإبداعي، وألغي إحدى السلطتين اللتين يجب أن تكونا متلازمتين - سلطة الكاتب وسلطة النص.

فكما هو واضح أن هذه الفكرة العابثة نبعت من فلسفة مادية إلحادية تتصادم مع فكرنا وتراثنا، ولا تنتمي إلي ثقافة الأمة، ولا تمثل مشهدًا من مشاهد حضارتها، ولا حرفًا في أبجديتها - علي حد قول (الدكتور. صابر عبد الدايم)[٤].إنها فكرة لا تبحث عن قاتل النص حين يغيب في سراديب التاريخ، ولكنها تتعمد قتله مع سبق الإصرار والترصد.

فرؤية (البنيوية) التحليلية تحددت من خلال التعامل مع الداخل النصي على حساب الخارج السياقي؛ بقصد الكشف الدلالي عن فضاءات المعنى، دون تعويل علي أي دور يذكر للمؤلف ولثقافته ولبيئته التي أنتج في محيطها النص.

ومن هنا لم يكن مستغربًا أن نجد (رولان بارت) - وهو أحد مؤسسي المنهج البنيوي

- يعد دور المؤلف سلطة مهيمنة على النص، تعمل على عرقلة حرية التحليل اللغوي واستكشاف الحقول الدلالية الكامنة فيه. فالتأليف عند بارت لا يعدو أن يكون مزيجًا من كتابات سابقة حدث له إعادة إنتاج وتجميع لمفرداتها؛ ولذلك فإن وظيفة الناقد هي إغلاق النص دون ذات المؤلف وانفتاحه على موضوعه وفضائه الدلالي.

فلا يمكن هذا النهج النقدي - تجاه النص الأدبي - حسب التوجه البنيوي - أن يتوافق - بحال من الأحوال - مع مقتضيات تمام العملية الإبداعية التي يجب أن تتشابك أطرافها في صلة نفسية ومعرفية تجمع بين المؤلف والنص والقارئ؛ ممايتيح "حرية للقارئ في إعادة بناء النص، وإذا انتفت المسافة النفسية؛ افتقد القارئ القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني، وأضحى العمل الفني نوعًا من التغييب للقارئ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارئ مساويًا لحضور المؤلف؛ لكي يدير حوارًا معه "[1].

فإذا كانت قراءة النص؛ تزيد من ثرائه، وتعمق وعي القارئ بخباياه الكامنة، كما يحقق لذة الاستكشاف، لكن المسئولية الفكرية والأخلاقية، والمنطقية عن تشكيله تبقى للمؤلف، ولا يمكن بأي حال إلغاء تلك المسئولية، كما لا يمكن إلغاء السياق الثقافي والاجتماعي الذي يدور النص في فلكه[2].

ولذلك كانت البنيوية منهجًا مجردًا بعيدًا عن تأثير ذات الإنسان الفاعلة، والتي هي حصيلة التفاعل العام والشامل مع الوجود. من هنا أصبح المنظور البنيوي للوجود لا علاقة له بكينونة الإنسان - التاريخية والاجتماعية - بل بالعلاقات اللغوية الشكلية التي تعتمد المنهج الجمالي المجرد للأشياء التي تتشكل دلالاتها ذاتيًا دون فعل الإنسان.

فإذا كان الحداثيون يزعمون أن (البنيوية) ليست فلسفة أو فكرًا، بقدر ما هي طريقة رؤية، ومنهج معاينة فنية للوجود، وآلية تحليل نقدية، فإن الواقع يكذب هذا الزعم، حيث انزلقت البنيوية من المنهجية العلمية المستقاة من لسانيات (سوسير) إلى مجال (الأيديولوجيا / المواقف العقائدية)، وقد تأكد ذلك بشكل عملي عندما طرح (رولان بارت) رؤيته عن النص والتي أعلن فيها (موت المؤلف) مشيرًا بذلك إلى (موت الإله) الذي أعلنه قبله الوجوديون ممثلين في الفيلسوف الألماني (نيتشه).

وكان من الطبيعي أن يتأثر النقاد العرب بالمناهج النقدية الغربية الحديثة، ويحاولون تطبيقها على الآداب العربية سواء القديمة منها أم الحديثة. فظهرت «البنيوية» علي الساحة الثقافية العربية في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات عبر المثاقفة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوربا. وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريفية للبنيوية [٧]، سرعان ما تحولت بعد ذلك لتصبح (منهجية) تطبق في الدراسات النقدية والرسائل والأطاريح الجامعية.

ومع مطلع السبعينيات تهيأت أجواء التلقي البنيوي، إذ بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى، فظهر العديد من الدراسات النقدية والتي من أهمها علي سبيل المثال لا الحصر دراسة: (البنية القصصية في رسالة الغفران) للناقد التونسي حسين الواد ١٩٧٢م [٨]، و (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام) للناقد التونسي محمد رشيد ثابت ١٩٧٥م، و(جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر) للناقد السوري كمال أبي ديب ١٩٧٩م، و (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) للناقد المغربي محمد بنيس ١٩٧٩م، و(حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث) للناقدة السورية خالدة سعيدة ١٩٧٩م، و(الأدب والغرابة) للناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو سنة ١٩٨٢ م، و(معرفة النص) للناقدة اللبنانية يمنى العيد١٩٨٣، و(بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) للناقدة المصرية سيزا قاسم ١٩٨٤ م، و(الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر) للناقد السعودي عبد الله الغذامي١٩٨٥م، و(الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ١٩٨٦م للناقد السوري كمال (أبو ديب)، و(بنية الخطاب الشعري) للناقد الجزائري عبد المالك مرتاض ١٩٨٦م، و(الشعرية العربي الحديثة) للناقد اللبناني شربل داغر، ١٩٨٨م ... إلخ.

وإذا ما توقفنا عند النماذج التطبيقية - التي أثبتها (الدكتور. حمودة) بين ثنايا مشروعه الناقد للحداثة لتكون محور الدراسة - والتي طاردنا بها البنيويون العرب لسنوات - وما زالوا - باعتبارها النموذج الأمثل للتحليل البنيوي، نجد أن أحدًا لم يتجن علي البنيوية أو يفتئت علي منجزاتها في نسختها الأصلية التي تؤكد مدي قصور هذا المنهج الاجرائي في إنارة معني النص أو تقريبه للقارئ.

توقف (الدكتور. حمودة) بشكل عفوي عند ثلاثة نماذج تحليلية، أومحطات - كما يسميها هو - لنقاد عرب بارزين ليؤكد من خلالها مدي ما وصلت إليه أزمة الذات وأزمة النقد الحداثي في الوقت نفسه.

حمل النموذج الأول منها رؤية الناقد (الدكتور.كمال أبو ديب) لمعلقة امرئ القيس الشهيرة التي يسميها بـ «القصيدة الشبقية»، وفيه يتبني رؤية نقدية مطولة تنطلق من الدراسات الألسنية وتداعيات البنيوية، متوسلًا فيها برسوم بيانية، مثلثات ودوائر وخطوط متداخلة ومتقاطعة، وإلى معادلات جبرية ترغم النص علي النطق بما ليس فيه. فيعتمد أبو ديب في تطبيقه لإجراءات المنهج البنيوي علي الشعر العربي الجاهلي علي الدراسة (المورفولوجية/ الشكلية) التي قام بها الناقد الروسي (فلاديمير بروب) عن الوحدات البنائية المكونة للحكايات، ومفردات (ليفي شتراوس) في تحليله للأسطورة، وهو مايناقض ما ذهب إليه بأنه يقدم منهجًا بنيويًا جديدًا يسبق به الأوربيين.

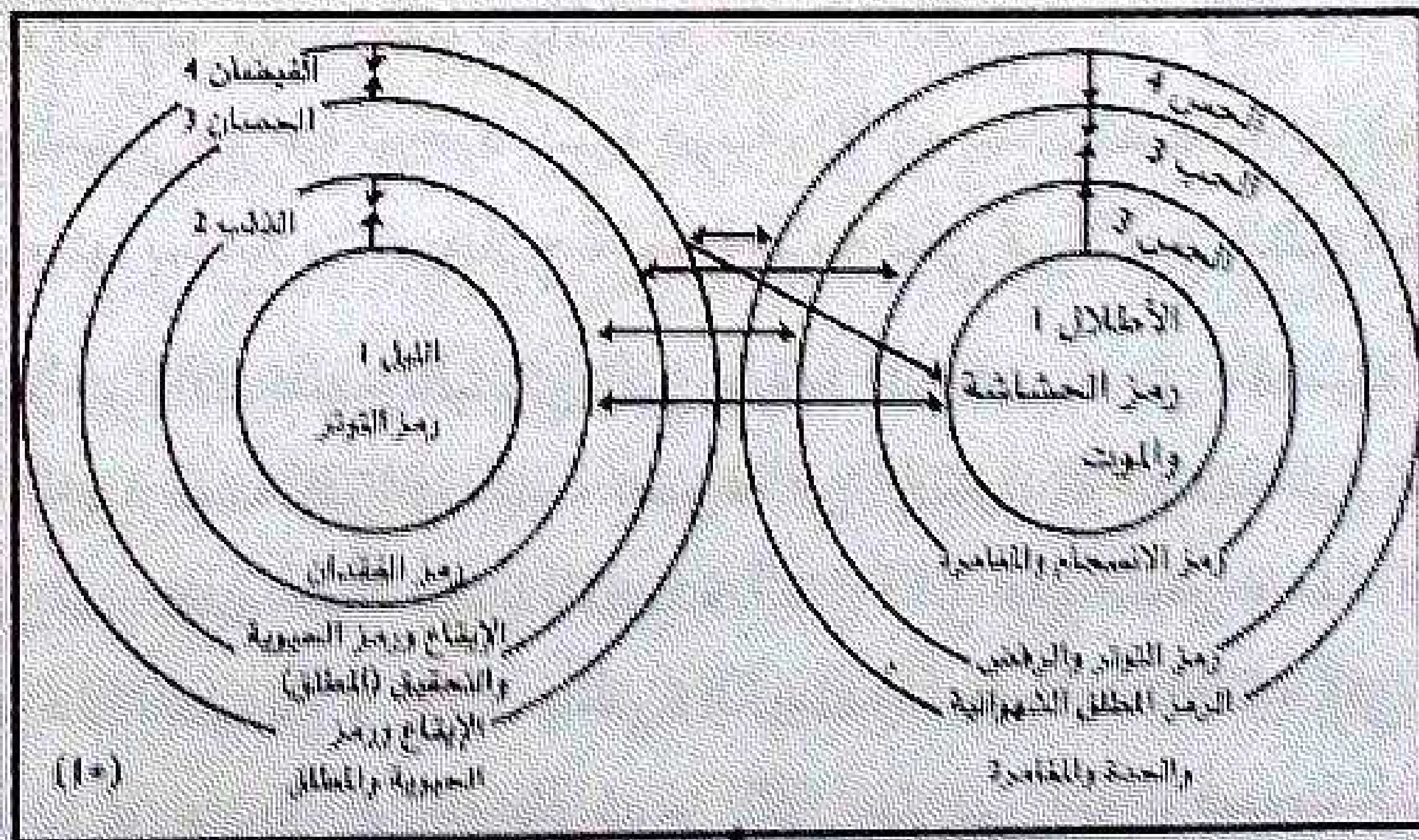
والحقيقة أن (أبو ديب) مفتون بالمناهج الحداثية الغربية، حتى وإن حاول أن يبدو موضوعيًا بتأسيس شرعية لوجود بنيوية عربية، إلا إنه يبدل المصطلحات الغربية التي يؤمن بمضامينها بمقابلات اصطلاحية لغوية عربية تلقي قبولًا لدي النقاد العرب[٩].

فالمتتبع لإجراءات المنهج البنيوي التي طبقها (أبو ديب) علي القصيدة الجاهلية، حتما سوف "يجهد نفسه كثيرًا في متابعة مجموعة من الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية... تقدم تحليلًا نحويًا للقصيدة "[١٠]. لكن هذا التحير وهذا الإجهاد لا يتوقف عند هذا الحد، بل لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المضنية التي يجب علي القارئ أن يبذلها عندما "يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري،وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخري كثيرة لاتحددها المعلومات الهندسية)، تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة، ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدًا مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تمامًا، بعد أن ابتعد أميالًا عن النص الشعري، بدلًا من الاقتراب منه "[١١].

وقد حرص (الدكتور. حمودة) علي دعم رؤيته وتأكيدها فسارع بنقل بعض هذه

النماذج التي أصدق ما يطلق عليها ـ علي حد قول حمودة ـ بأنها «متاهات». فعندما يتحدث أبو ديب عن البنية المفتوحة وما يقابلها بالبنية المغلقة في القصيدة لا يكتفي بالعبارات «الملغزة» المعقدة الغامضة، بل يزيد الأمر سوءاً بـ «رسوم» من المفترض أن تكون توضيحية لإنارة النص والكشف عن دلالات المعني المكتنزة فيه، فيقول:

"ونري في القصيدة الشبقية مظهرًا معقدًا آخر من مظاهر البنية المفتوحة، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخري، وكما يبدو في النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخري من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطًا عموديًا بالدوائر التي تليها، ولكنها ترتبط ارتباطًا أفقيًا كذلك بالدائرة التي تتفق معها في الانفجار السابق للدوائر، وتشكل أحيانًا ما يكون أساسًا نوعًا من الوحدة التكوينية "(١٢). ثم يضيف بعد ذلك رسومًا (توضيحية) ! لتلك الدوائر المتداخلة المتفجرة المتشابكة ـ التي أعلن عنها في نصه ـ عموديًا وأفقيًا. والتي ننقل شكلها في الخطاطة التالية:



والمتأمل لهذه (الدوائر/ الطلاسم) حتمًا سيجد نفسه في حالة من الارتباك والتحير، فهو مدعو من جهة بفك طلاسم هذه الأشكال،حتى يتعرف وضعية النص الشعري من هذه الأشكال، وإذا ما توصل إلي فك طلاسم هذه الرسوم تحتم عليه من جهة ثانية الاقتراب من القصيدة ومعرفة الكيفية التي تحول بها هذا النص الرائع لامرئ القيس إلي طلسم كل ما يعنيه هو لفت الانتباه إلي نفسه أولًا وأخيرًا.

وأمام هذا الغموض الذي يلف النص يفترض (الدكتور.حمودة) أن مكمن مشكلة عدم فهم القصيدة راجع إلي تلك الرسوم البيانية أو التوضيحية التي لا توضح شيئًا، وأن تحليل القصيدة باستخدام مفردات اللغة المعروفة قد يكون أوفر حظًا، فيعود إلي اللغة المكتوبة حيث يستطيع القارئ أن يقف من خلالها علي أرض أكثر صلابة من نظام الدوائر التي تزيد النص غموضًا علي غموض.

ولكن حتى عندما يعود (أبو ديب) إلي مناقشة الشرائح اللغوية المكونة للنص وإعادة ترتيبها تجده يظل علي نداءاته المثقلة بعناصر الإلغاز وإغواءات المنهج البنيوي، فيقول:

"ويمكن من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي:

توجد أ ⟵⟶ وكانت هناك ب. وتوجد ج ⟵⟶ وكانت هناك د. وكانت هناك أ١ و ب١ وكان هناك (أو هناك الآن) ج ١ + د ١ ولكن التوافق بين أ و أ ١، ب و ب ١ إلى آخره ليس هو كل شيء؛ إذ إن صيغتي ج ١ و د ١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جدا من د١، على حين أن ج وج١ ليستا قريبتين. وهذا بسبب أن ج،ج ١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة"[١٣].

فإذا كان كمال أبو ديب قد أوضح من الإجراء البنيوي السابق الذي طبقه علي القصيدة الجاهلية أن معرفة معني النص لا يأتي من خارج اللغة، إلا أنه فرض علي دارس الأدب - وليس فقط المتذوق العادي - أن يعيد تسليح نفسه بدراسة الجبر ومعرفة رموزه ونظرياته " وإن كان من المشكوك فيه أن يكون لذلك كبير فائدة، إذ إن الجبر يخضع لقواعد عامة تحكم معادلاته وتحدد العلاقات بين رموزه والنتائج الصحيحة التي يجب الوصول إليها، وكل ماعداها خاطئ تمامًا "[١٤].

فـ (كمال أبو ديب) يسلك في تناوله للقصيدة الجاهلية التي يدرسها إلي حيلة منهجية من حيل القراءة البنيويين، وهي «القراءة اللصيقة» والتي يتم من خلالها إرجاع النسق الأدبي الفردي، أي النص، إلي النسق العام الذي ينتمي إليه والأنساق الثقافية الأخرى غير الأدبية التي تسهم في إنتاجه ... والتي يري أن معني النص لا يتحقق من دون تلك الإحالة إليها"[١٥].

فإنكار القيمة المرجعية أو الإحالية للوحدة اللغوية خارج النسق اللغوي هو مايسعى (كمال أبوديب) إلى طرحه وتأكيده في تناوله النقدي للنص الجاهلي. فتعين النص الشعري عند (كمال أبو ديب) مرهون بكونه "جسدًا لغويًا ذا آلية متميزة للدلالة ومرهونًا بشروط التشكيل اللغوي التي تفرضها قواعد الأداء في اللغة وبآلية التكوين التي يؤسسها التراث الشعري نفسه، أي باعتباره، أولًا وأخيرًا،بنية دالة من خلال وجودها التشكيلي والعلاقات العميقة التي تسود بين مكوناتها العميقة ..."(١١).

أما النموذج الثاني الذي يستشهد به (الدكتور. حمودة) في رحلته مع نماذج التحليل البنيوي ومقاربتها للنص الأدبي بغرض إضاءته فحمل رؤية الناقدة (الدكتورة. حكمت الخطيب) (١٢) لقصيدة معاصرة هي «تحت جدارية فائق حسن» للشاعر العراقي سعدي يوسف (١٣). وحتى يضمن (الدكتور. حمودة) مشاركة القارئ له عرض لإجراءات هذه الرؤية النقدية من خلال اقتطاف مجموعة من أبيات القصيدة،والتي لا أجد مانعًا من ذكرها في هذا المقام:

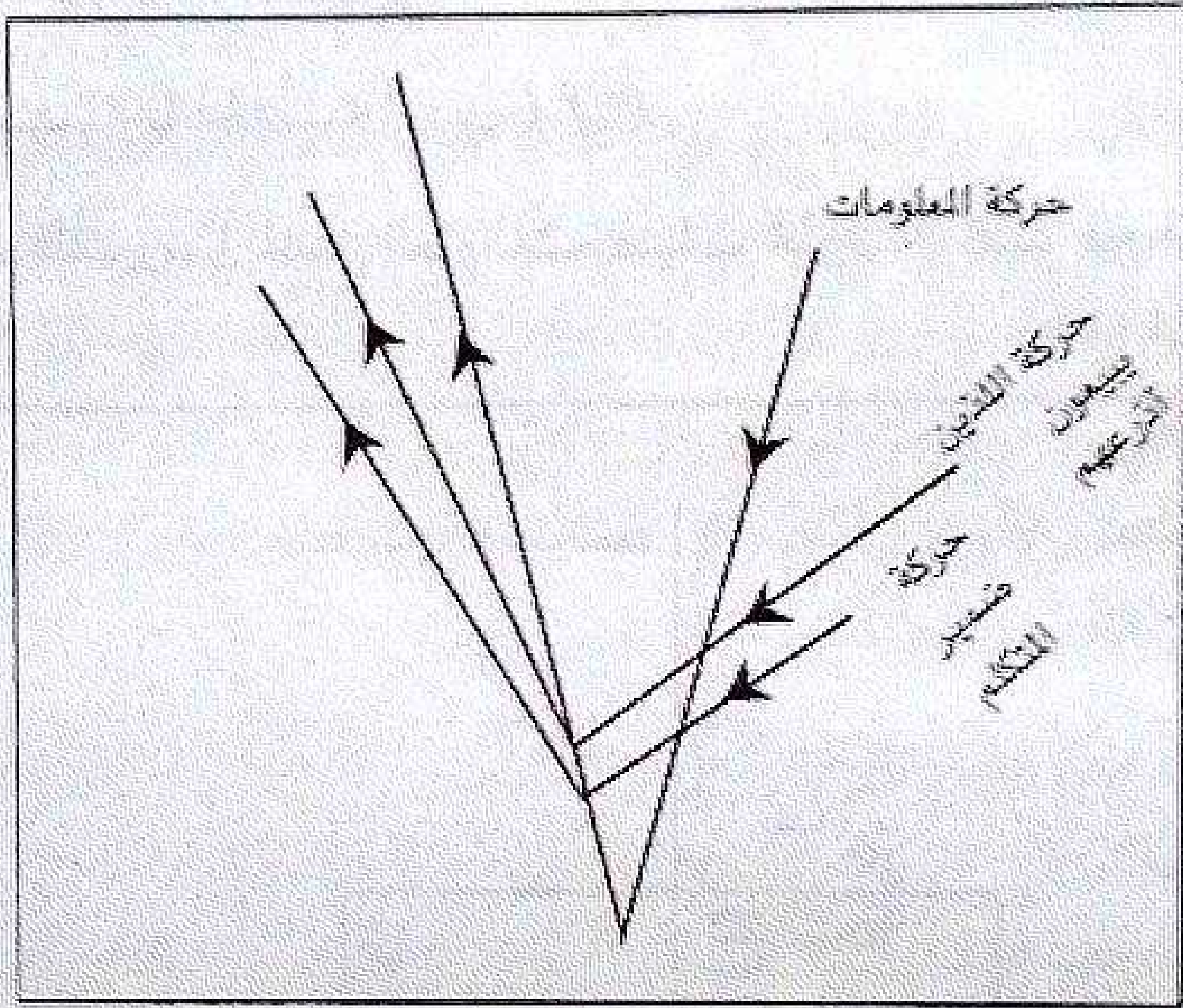
تطير الحمامات في ساحة الطيران. البنادق تتبعها،
وتطير الحمامات. تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا...
وإذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوسًا يبيعون أذرعهم...
تطير الحمامات في ساحة الطيران. تريد جدارًا لها
ليس تبلغ منه البنادق،أو شجرًا للهديل القديم....
ارتفعنا معًا في سماء الحمائم...

تعرض (الدكتورة.حكمت الخطيب) لرؤيتها الناقدة لهذه الأبيات على النحو التالي:

"تتحدد العلاقة بين حركة الحمامات والحركات الأخرى لمكونات عالمها كعلاقة تداخل لاصدامية فيها. حين تسقط الحمامات تسقط فوق أذرع من جلسوا في الرصيف. تدخل في حركة أذرعهم، وحين تعاود حركتها يدخلون في حركة الطيران التي هي حركتها. يقول الشاعر « ارتفعنا معًا في سماء الحمائم » في اتجاهها العمودي

تلتقي حركة الحمامات وحركة مكونات عالمها الأخرى. تتوحد الحركات كلها في فاعلية النهوض والطيران. تقوى في توحدها وتستمر في التحليق"(١٧).

ثم تتحول بعد ذلك إلى توضيح العلاقة بين هذه الحركات برسم - يفترض أنه توضيحي - يعتمد الغموض والإبهام بديلاً عن الإيضاح وإنارة النص:



أما في المحطة الأخيرة من مقاربة النص الأدبي فنتوقف فيها عند تحليل (الدكتورة. هدي وصفي) التي تناولت فيه رواية (الشحاذ) (١٨) لنجيب محفوظ.تبدأ المقاربة باستعراض «الحدوتة» معتمدة في ذلك علي قراءات البنيويين الغربيين أمثال (شلو فسكي) و (تودر وف) و (ياكبسون). فتستهل (الدكتورة. هدي وصفي) تحليلها للرواية بمعادلة تعد العمود الفقري لمقاربة الرواية، هذه المعادلة تبدو عليها ملامح العلمية ظاهرياً،إذا جاز أن نسميها كذلك، فتقول:

"ويقودنا هذا إلى ملاحظة عامة،هي أن الإنسان - منذ قديم الزمان - يستمتع بالحواديت أو الحكايات التي تعبر عن مغامرات وجودية أو اجتماعية تنمو حسب جدلية تكاد تكون دائماً متشابهة:

؟ ≠ ب /

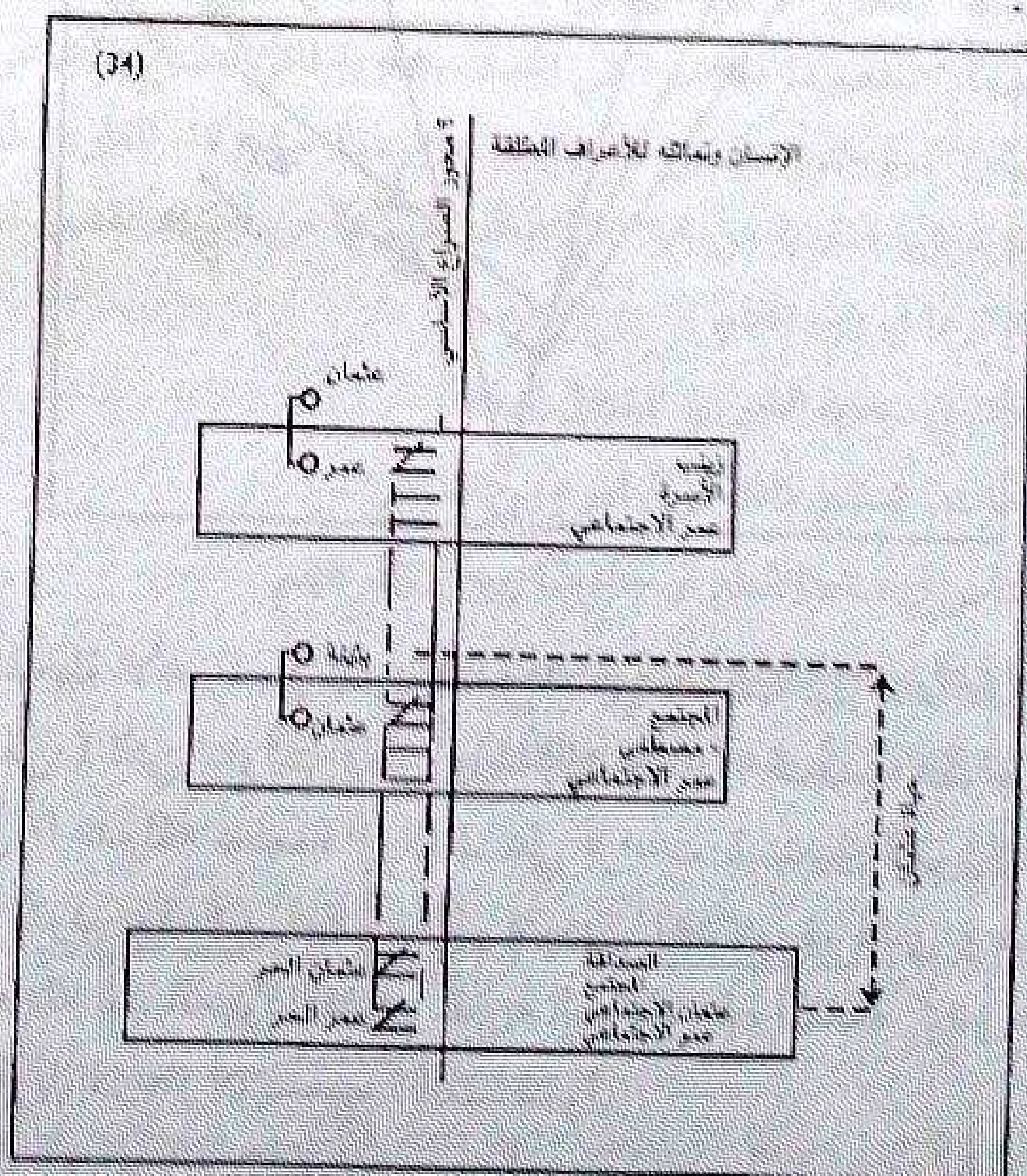
أسرة + مجتمع ≠ عمر/"[٣١].

وبعد أن تقدم ملخصًا لأحداث الرواية تربطه ببنية تصورها على النحو التالي:

"صراع - معركة - خلاص

(أ ≠ ب / استمرارية الحدث (أ = ب) /"[٣٢].

ثم تقدم بعد ذلك رسمًا للنسق العام للشخصيات تحاول أن تفسر فيه معادلاتها على النحو التالي:[٣٣].



إن المتأمل للمقاربات البنيوية السابقة التي أجراها النقاد العرب على النصوص الأدبية يدرك تمام الإدراك أن هذا يتماشى تمامًا مع الصورة الجميلة التي يرددها الرافضون لهذا النقد الحداثي، وذلك عندما يقولون إن الناقد الحداثي، وخصوصًا

الناقد البنيوي، يشد النص على آلة تعذيب وهي آلة بشعة كان يُشد عليها المضطهدون في عصور أوربا الوسطى حتى تتفكك مفاصلهم ويعجزوا عن الحركة. فالإجراءات البنيوي التي طبقها هؤلاء النقاد لاتقارب النص الأدبي في المقام الأول، بل تحجبه تمامًا وراء رسومه ومعادلاته وطلاسمه، علاوة علي أنها تنطق النص بما ليس فيه وتحمله ما لا يحتمل.

فإن مايريد البنيويون تحقيقه من وراء تلك المحاولات الإجرائية ـ دون مواربة ـ هو «التقنين العلمي» للإبداع، فالحديث عن البني الصغرى والبني الكبرى والأنساق العامة،ومحاولة إعادة ترتيب الوحدات المكونة للقصيدة الشعرية كما يفعل أبو ديب وحكمت الخطيب، وللنص الروائي كما تفعل سيزا قاسم، فإن كل هذا يعني محاولة تحقيق تقنين للنص الأدبي،وبالتالي إدخال للإبداع في ميدان العلوم التجريبية التي يري الناقد البنيوي بأنه ليس فيها أدني من العالم التجريبي.

صحيح أن مبدأ انتفاء القصدية ـ علمنة الإبداع ـ له وجاهته عند البنيويين وأننا لا نستطيع أن ننطلق في تعاملنا مع النص الأدبي من نقطة ما، إلا أنه يبقي ماقاله منتج النص بالفعل، وهو القصيدة أو النص الأدبي ذاته، لكن ما فعله أبو ديب ومن سار علي شاكلته من نقاد الحداثة البنيويين العرب من إخفاء للنص المعالَج وحجبه وراء هذا الكم الهائل من تخوم التحليلات البنيوية التي تريدي مسوح العلمية، إنما ينبع من محاولة فرض نظام جديد، نظام يتوصل إليه الناقد، علي نص تم إبداعه. ولكن ينبغ الإشارة إلي أنه ليس في هذا قراءة لفرضية لا أساس لها في كلمات عند النقاد العرب، ولكن هذا الإجراء هو من صلب توجهات البنيوية.

فارتداء البنيويين لمسوح العلم يعد محاولة منهم في الواقع لتبني المنهج العلمي القائم، بمعني أنهم يبدءون من التجربة الفردية داخل العمل، للوصول إلى قوانين عامة ليعاد بعد ذلك تطبيقها على الحالات الفردية المماثلة. هذا ما يفعله العلم، وهذا ما يريد البنيويون تحقيقه،فهم يريدون عن طريق تحليل البنى الصغيرة داخل نص ما الوصول إلى بني تحكم علاقات هذا النص، ثم إلى بني كلية يمكن تطبيقها على نصوص أخرى. وهذا في الواقع ما تقوله سيزا قاسم صراحة في دراستها عن السيموطيقا[٢٢].

فـ "مناقشة العلامات المكونة للنص الأدبي من وجهة نظر (سيزا قاسم)، تتم على أساس أنها تتآلف وتتسق طبقا لقوانين محددة، فلابد من تحليل تلك العناصر والكشف عن ماهيتها،وقد يؤدي هذا التحليل إلى استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض، أي إلى معرفة النظام الكامن وراء النص الأدبي وتخلص من هذا صراحة إلى أنه يمكن القول إن النقد الأدبي لن يتطور إلا من خلال خوض مثل هذا المسار: أي من خلال طرح تصور عام مجرد للبنيات الكامنة وراء صياغة النص الأدبي ثم من خلال تطبيق هذا التصور على النص الأدبي أو مجموع النصوص الأدبية، وهذه الخطوة الإجرائية هي التي يمكن أن تدفع بمعرفة آليات صياغة النصوص الأدبية قدمًا "(٢٢).

فخطورة الإجراءات البنيوية في معالجة النص الأدبي تكمن في هذه الوضعية، فهذه الإجراءات تنطلق من مفترض " أن النص مغلق ونهائي، فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضوئه (الأنساق/النصوص) الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق ونهائي،إذ كيف نحلل نصًا فرديًا في ضوء نسق غير مكتمل؟. وما يفعله الناقد البنيوي،مسلحًا بتلك الصيغة الآلية المسبقة، هو تحليل النص في ضوء أحكامها وقوانينها. هذا التحليل يفترض أيضا اكتمال النص ونهائيته. وحيث إن المؤلف في المنظور البنيوي قد مات،وأنه لا مكان في النص لقصدية مؤلف لا وجود له، وأن النص مغلق ذاتي الدلالة، فإن وظيفة الناقد البنيوي هي إنطاق النص،حتى لو كان ذلك يعني إنطاقه بأشياء ليست موجودة فيه"(٢٣). وهذا ما فعله كمال أبو ديب ورفاقه في تعاملهم البنيوي المستفز مع النص الأدبي.

من هنا تحولت حقيقة النتائج الفعلية لعملية النقد الأدبي الناتجة من تعامل البنيويين مع النص الأدبي من مجرد إنطاق للنص أو إنارة للمعاني الكامنة فيه، إلى عملية تعذيب حقيقية يخضع لها النص الإبداعي تحت مظلة النقد البنيوي. "فعندما أراد البنيويون أن يؤسسوا علمية النقد الأدبي ... نادوا بموضوعية التحليل التي تبتعد عن ذات المبدع والمتلقي، وأدخلوا بعض المفردات والمسميات العلمية إلي قاموسهم النقدي. لكنهم اصطدموا في نهاية الأمر بمفارقة معوقة: كيف يمكن تطبيق المنهج العلمي علي مادة ترفضه وتقاومه ؟ "(٢٤).

إن هذه الفكرة الحداثية تتيح لكل ذي هوى - قارئ أو ناقد - أن يفهم النص حسب ما يريد مما يفضي بالنص المقروء لأن يكون عرضة للتلاعب الخطير الذي قد يصل إلى التلاعب بالنصوص الدينية في كلام الله وأقوال الرسول ﷺ بدعوى أن النص تراث قائم بذاته، قابل لأن يكون له مفاهيم مختلفة باختلاف إدراكات الناس وتعدد أشخاصهم. وهو بدون شك قول يعطي مجالًا كبيرًا لكشف الانهيار القيمي الذي وصلت إليه البنيوية.

إذن فلاشك في خطورة هذا المنهج البنيوي الحداثي،الذي يتلاعب بالنصوص، حسب الأذواق والأهواء والاتجاهات المختلفة، وبخاصة وإذا عرفنا أن دعاة هذا المنهج لا يفرقون في هذه النصوص بين ماهو شرعي ووضعي.

فالبنيوية في نسختها الأصلية كانت تحمل بذور فنائها منذ البداية، ولا نستطيع أن ننحي باللائمة على أي قوى خارج مشروعها نفسه، بعد أن تخلفت عن تحقيق هدفها المبدئي والأساسي، وهو مقاربة النص الأدبي وإنارته من داخله. إن فشلها في تحقيق المعنى وقصور هدفها بسبب حرصها على تحقيق العلمية التي دفعت بها نحو النموذج اللغوي هو ما جسد أزمتها ووأد مسيرتها في أقل من عقد تقريبًا.

***

ثانيًا. التفكيك وضياع سلطة النص:

التفكيكية (deconstruction). هي التجلي الثاني للحداثة الذي خرج من رحم البنيوية التي أثرت تأثيرًا كبيرًا على توجهات التفكيكيين، بعد أن فشل المشروع البنيوي في تحقيق طموحاتهم بعدما تأكد قصور النموذج اللغوي في تحقيق المعنى.

لقد كانت نقطة الضعف الأساسية في المشروع البنيوي أنه أراد انطلاقًا من طموح مشروع لتحقيق « علمية » الدراسة الأدبية، أن يقنن للنقد ويضع له الضوابط والأحكام الموضوعية. وحينما فشل المشروع البنيوي في تقديم مشروع مقنع وشامل لتفسير الدلالة اتجه نقد ما بعد البنيوية - (التفكيكية) - إلى البديل المضاد[٢٣].

وإذا كان التفكيك خرج من رحم البنيوية بعد أن فشل مشروعها، فهو أيضا يمثل تمردًا عليها من ناحية ما بدأ به من الشك أيضًا، لكنه الشك في «المنهج العلمي» في تحقيق إمكانية علمية نقدية،خاصة القراءة الموثوقة للنص والأثيرة، من أجل ذلك كان

ارتداد التفكيكيين إلى ذاتية الحضور الرومانسي "[٦]". بلا قيود أو ضوابط واحتضنوا مقولات الفلسفة المعاصرة بحماس، وخاصة فلسفة التأويل [*] أو الظاهراتية [**] وأن النموذج الوحيد الذي قدمه التفكيك للحياة الأدبية هو (اللانموذج)[٣٠].

فالتفكيك لا يمنح الناقد أي نماذج، ولا يطبق أي نموذج على النصوص الأدبية، بل إنه يدمر جميع النماذج الموجودة، ولهذا تسبب الكتابة التفكيكية حيرة كبيرة، فهي على العكس تمامًا من النقد البنيوي،فلا يؤمن النقد التفكيكي بوجود نسق يمكن فهمه، إذ توحي فكرة النسق بأن الأشياء منتظمة أو من الممكن جعلها كذلك.

ومصطلح التفكيك من المصطلحات المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة، وهو مصطلح مثير للجدل بسبب ما يتضمنه معناه ـ كما سيرد ـ من مفاهيم لا تعطي اعتبارًا للثابت والمقدس والغيبي، ظهر على يد الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) في ثلاثة كتب أصدرها عام ١٩٦٧م [٣١]، والتي بدأ دريدا نظريته فيها بنقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون، وأرسطو حتى المرحلة المعاصرة، متهمًا ذلك الفكر بما سمّاه (التمركز المنطقي) وهو الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي.

فأنكر دريدا القدرة على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل مشكلة الإحالة، أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شئ ما خارجه، فهو ينكر أن اللغة "منزل الوجود" ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنعها الإنسان والطبيعة التي صنعها الله. وما جهود فلاسفة الغرب جميعًا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض الحقائق البديهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات بائسة كتب عليها الفشل. وقد وصف دريدا مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لا طائل من ورائه وحنين إلى ماض من اليقين الزائف [٣٢]، عبر عنه الفكر الغربي بألفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادئ المركزية مثل: الوجود، الماهية، الجوهر، الحقيقة، الشكل، المحتوى، الغاية، الوعي، الإنسان، الإله [٣٣].

من أجل ذلك صب دريدا جام غضبه على ما زعم البنيويون أنه طموح إلى اتباع المنهج العلمي، فالعلم في نظره ـ مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة الميتافيزيقية ـ يقيم نظامه على ما يسميه « الحضور » ومعناه التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة. وهو يبسط حجته على النحو التالي: تحاول الفلسفة الغربية منذ

أفلاطون تقديم أو افتراض وجود شيء يسمى الحقيقة أو الحقيقة السامية المتميزة أو ما يسميه هو «المدلول المتعالي» أي المعنى الذي يتعالى على (أو يتجاوز) نطاق الحواس ونطاق مفردات الحياة المحددة. ويمكن في رأيه إدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدارة في كل المذاهب الفلسفية مثل: الصورة، المبدأ الأول، الأزل، الغاية، الهيولي، الرب، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة[٣٤].

فهدف دريدا هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك الحضور عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية. وفي مقابل التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند سوسير يرفض دريدا أسبقية المدلول على الدال، لأن تصور سوسير كان يعني وجود مفاهيم حاضرة خارج الألفاظ[٣٥].

ورغم هذه الخصائص التي تتصف بها النظرية فإن دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أن قراءته التفكيكية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولًا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه. وبهذا تقلب القراءة التفكيكية كل ما كان سائدا في الفلسفة (الماورائية/ الغيبية). ويرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة[٣٦].

إن الأساس الوحيد الذي اعتمده دريدا في تحديده لـ (تفكيكيته) هي (اللاثبات)، وهي بهذا المعنى تغيب النظام المحدد، وتلغي التقيد بمنهج مرسوم، وتُسقط الالتزام بإطار مشروع سيكون متناقضًا أصلًا وطبيعتها لأنه يفرض عليها ما هو مخالف لجوهرها المتحرك والمتبدل. إن ولادة (التفكيكية) هي ولادة لمنهجية جديدة في المقاربة الفلسفية والأدبية تُقوض الأنظمة المعرفية والفلسفية واللغوية والأدبية السابقة عبر

مساءلة النسق البنائي الذي تأسست وفقه هذه الأنظمة بدءًا من أفلاطون حتى المرحلة المعاصرة.

وهنا نلاحظ ابتعاد (التفكيكية) عن البنيوية حيث تؤمن هذه الأخيرة ببنية مركزية لأي نص،في حين أن الأولى ترى النص يضم أبنية متنوعة ومتعددة، وهو الذي يفكك نفسه بنفسه. وهذه العملية لا تخضع لمنهج محدد لأن التفكيكية ليست منهجًا بمقدار ما هي استراتيجية مفتوحة خاضعة للتغير والتعديل في كل لحظة على عكس مفهوم المنهج الذي يتصف بالثبات والاستقرار.

من هنا كانت المزية الأولى للنص الأدبي عند التفكيكيين ترجع إلى أنه خيال أو كذب، فالشعر يحتفل بحريته من الإحالة وهو واع بأن إبداعاته ذات أساس تخيلي، ولذا فإنه لا يعاني مثلما تعاني النصوص الأخرى من مشكلة الإحالة إلى خارج النص، وهو ما يلخصه أحد شراح النظرية (فيرنون جراس) بقوله: "ترجع أهمية الأدب في ظل (التفكيكية / التقويضية) إلى طاقته على توسيع حدوده بهدم أطر الواقع المتعارف عليها، ومن ثم فهو يميط اللثام عن طبيعتها التاريخية العابرة، فالنصوص الأدبية العظيمة دائمًا تفكك معانيها الظاهرة سواء كان مؤلفوها على وعي بذلك أم لا من خلال ما تقدمه مما يستعصى على الحسم. والأدب أقدر فنون القول على الكشف عن العملية اللغوية التي تمكن الإنسان بها من إدراك عالمه مؤقتًا وهو إدراك لا يمكن أن يصبح نهائيًا أبدًا "(٣٧).

فرؤية (التفكيكية) تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك، وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدًا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ"(٣٨). من أجل هذا جاءت القراءة (التفكيكية) للنص غير مستسلمة لنتائج القراءة، بل تعتبر القراءة المنجزة غير نهائية، ولهذا دائمًا تمارس التأجيل والإرجاء، وتظهر ممارسات هذا المفهوم في القراءات النقدية للنصوص الأدبية.

ومما سبق يمكن تحديد مفهوم التفكيكية على أساس أنها تقف على النقيض من كل منهجية ثابتة ساعية إلى الاستقرار، بوصفها الحقل الذي يسمح بنمو المفاهيم المتعددة

غير الثابتة، التي تملك القدرة على الاغتناء مع كل ممارسة قرائية. بمعنى أن دلالة النص الأدبي تتعالى عن التحديد وترجئ مع كل قراءة. مما يترتب عليه إقصاء استقرار المعنى في النص الأدبي، فلا ينفك ينتشر، ويتبعثر، ويتشظى إلى ما لا نهاية.

إن (تفكيكية) دريدا تتوخى النقد والتقويض والهدم وقلب المعادلات والتحرك نحو المناطق المسكوت عنها في فضاءات النصوص، وهي بذلك تسعى إلى تحرير اللغة والخطاب من قيود الذات والعقل والمؤسسة السياسية والاجتماعية والدينية، للوصول بعد ذلك إلى الشك في الخطاب العقلاني الذي يكرس اللغة والإنسان والعالم باسم العقل.

فمن مهام التفكيك الكبرى أنه يبرز لنا أن الخطابات النصية جاءت لتضع عالمًا موهومًا سرعان ما يتقمص دور قوة متعالية تمارس الاستبداد علينا، وتقهرنا بأسماء مختلفة مثل: (المبدأ)، أو (الحقيقة)، أو (المقدس). ومن هنا جاء التفكيك ليقول في عبارة صغيرة ودالة: لا شيء خارج النص.

من أجل هذا جاء التفكيك ليقود هجومًا ضاريًا وحربًا شعواء على (الميتافيزيقيا) في قراءة النصوص: فلسفية كانت أو غير فلسفية. ويقصد بـ (الميتافيزيقيا) التي يستهدفها التفكيك في هجومه: "كل فكرة ثابتة وساكنة مجتثة من أصولها الموضوعية، وشروطها التاريخية"(٣١).

فـ (الميتافيزيقيا) لا تكف عن الاستيطان في النصوص وإنتاج الثنائيات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدين على الآخر ـ (الدال/ المدلول)، (الخارج / الداخل)، (واقع/ مثال)، (الخير/ الشر)، (الشرق/ الغرب)، (المذكر/ المؤنث)... إلخ. فتستغل هذه الثنائيات في الممارسة العملية. ولهذا يتسم التفكيك بطابع سياسي، فضلًا عن كونه وضعية فلسفية،لأنه يتقدم باتجاه النصوص، لا لكي يهدم ويقوض المنطق الذي يحكم النص فقط، وإنما ـ أيضًا ـ لكي يفضح الميتافيزيقيا.

وعلى هذا يكون السعي الدءوب الذي انطلق منه التفكيك عند دريدا هو الوصول إلى كسر الثنائيات الميتافيزيقية... لإقرار حقيقة (المتردد اللايقيني) في عبارة (لا هذا..

ولا ذاك)[٤٠]. وهو ما دفعه إلى القول بوجود خلخلة في المثالية الدينية المتمثلة في سيطرة (اللوجوس/ الكلمة) في الكتاب المقدس، وهذا ما أقره دريدا بنفسه في الصفحات الأولى من كتابه: (علم الكتابة)،عندما أوضح بأن عمله ليس الهدم للمثالية في (اللوجوس) بقدر ما يمثل خلخلة " لكل المعاني... وبالخصوص معنى الحقيقة..."[٤١].

وهذا ما أكده الناقد السوري: (الدكتور. غسان السيد) بقوله:

" لقد جاءت اللحظة الحداثوية الأوربية التي نقلت الإنسان من واقع إلى واقع آخر مختلف تخلخلت فيه كل الثوابت السائدة التي جمدت العقل البشري لقرون طويلة. فتشكل وعي جديد معارض بصور كلية للوعي اللاهوتي الذي أراد توحيد العالم حول مركز عقائدي موحد يتجسد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التي لا تقبل النقاش. منذ هذه اللحظة تميز الفكر الغربي بالقدرة على مراجعة ما أنجزه واشتغل عليه حتى وإن كان يقع ضمن ثوابته. وولد هذا الأمر خطابًا مختلفًا عما هو سائد، خطابًا يريد أن يقطع كل الجسور مع الماضي، ومع أي نقطة إحالة مرجعية ثابتة. ويتمثل هذا الخطاب، بصورة خاصة، في خطاب جاك دريدا، الذي جاء في الأساس ليفضح الخطاب الغربي الذي لم يستطع في مراحله كلها التخلص من مركزية حادة تتحكم في الوعي الجمالي والقيمي للإنسان"[٤٢].

وإذا ما حاولنا استكشاف مساحة الاشتغال العربي - ولو بشيء من الإجمال - بقصد إبراز جنبات المشهد الذي عنى بممارسة التفكيك في ميادين الفكر النقدي العربي، وضح لنا أن النقد العربي - رغم عدم استقلاليته المنهجية - إذ إنه يسير في عمومه على حذو النهج الغربي - لا يحتفي كثيرًا بالتفكيك الذي تجسد في كتابات دريدا علي وجه الخصوص، فلم يجد بعد " ... من يصدر عن مبادئه النظرية المحددة ... وأن فلسفته النقضية لا تزال بعيدة عن التأثير الملموس حتى بالنظر إلي دائرة النقاد الأوربيين أو الأمريكيين الذين ابتسر بعض النقاد العرب نصوصهم، وذلك لأسباب تتصل بشروط البنية الفكرية السائدة في علاقات الثقافة العربية "[٤٣].

إذن فأسباب هذا التعارض الذي يقف عقبة أمام انتشار التفكيك في النطاق العربي

فهي كامنة في البنية العقلية الغالبة على الناقد العربي بمفهومها الخاص، والمقصود بذلك، كما يلاحظ عصفور، هو انحياز الناقد العربي إلي الأفكار النسقية ذات العناصر المنتظمة ونفوره من الأفكار غير ذات المركز، أو العلة، أو المعني الثابت"[44].

إن ضآلة حضور دريدا، وشحوب تأثير التفكيك في الثقافة العربية، هو ناتج،بصياغة أخري أكثر تفصيلًا،عن تراجع الجامعات العربية وانصراف أغلب الأساتذة عن تطوير معارفهم، وخوف الكثير منهم مغبة القمع نتيجة ترجمة فلسفات جذرية مثل تفكيك دريدا،كما أن من أسباب ذلك عدم توافر المترجمين الأكفاء وعدم تشجيع المؤسسات التعليمية والثقافية، إضافة إلي غلبة التيارات المحافظة علي النقد العربي وتوجس الاتجاهات العقلانية الموجودة في الثقافة العربية من كل مايربك مسلماتها من مثل عملية النقض المستمرة التي تنبني عليها فلسفة دريدا"[45].

ولكن رغم عدم تغلغل التفكيك في الفكر العربي النقدي إلا أن هذا لم يمنع الممارسة التفكيكية من أن تكون عامل جذب وعامل نبذ بالنسبة إلى النقد العربي الحديث. عامل جذب لأولئك الذين وجدوا في التفكيك روحًا جديدة تتجاوز ما هو سائد وتنسفه، وعامل نبذ عند أولئك الذين وجدوا فيها تطرفًا بالنسبة للنظام الفكري المحيط بالعالم العربي، سوف تزول فيه صفة القداسة التي كان يتدثر بها كثير من الأشياء.، هذا من جهة، ومن جهة أخري تستبيح فيه عملية (التقويض/ الهدم) - دون استحياء - كل الرؤى الفكرية القائمة.

ويمكن تقسيم جنبات المشهد النقدي العربي للممارسة التفكيكية في ثلاث مواقف رئيسة تبناها النقاد العرب، تراوحت بين الترجمة والتوظيف والمعارضة"[46]. ولعل الموقف الثالث هو الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة، وبخاصة وأن (الدكتور. عبد العزيز حمودة) جاء في طليعة من تبنوا هذا الموقف ودافعوا عنه، وهو موقف المعارضة الذي تحدث عن التفكيكية لينقض مقولاتها وتوجهاتها، وهو محور الدراسة وديدنها الذي نعول عليه.

بني (الدكتور. حمودة) مشروعه النقدي بأجزائه الثلاثة... في محور أساس من

محاوره على قناعة مؤداها أن صخب النقاد في السنوات الخمس عشرة الأخيرة - قبل صدور المشروع - إنما يخفي في الطوايا اغترابًا، يتقنع بنقل بعض الاتجاهات النقدية الغربية خاصة التفكيكية، في حين لم يتحصل من هذه الممارسات سوي تزييف الحجوم الحقيقية لهؤلاء النقلة على نحو ما يجري في الصور المكبرة داخل المرايا المحدبة التي تزيف واقعنا، أقل حجمًا وأكثر تواضعًا.

انطلق (الدكتور. حمودة) في مشروعه النقدي من موقف رافض للتفكيك، معتبرًا إياه أنه آخر صرخة للوعي الأوربي، قبل إعلان نهاية معنى كل شيء. فالتفكيك في نظره تيه حقيقي يضيع فيه القارئ والنص والمؤلف معًا. يقول:

" لكن التيه النقدي المعاصر هو فراغ لا نهائي ليس لـه بداية أو نهاية مرئية. فراغ أُلقي النص فيه وتُرك دون أمل في الاهتداء إلى علامة طريق واحدة تقود إلى طريق الخروج. والنص في قلب ذلك الفراغ يتحول خطوات إلى الأمام ليكتشف أنه تحرك إلى الوراء، يتجه يسارًا ليجد نفسه يمينًا، يدور حول نفسه في حلقات مفرغة. والنص داخل ذلك التّيه وجود هو العدم، هو معنى اللامعنى، يتحرك في مكانه دون أن يتقدم حقيقة في أي اتجاه. إنه في حالة تعليق - إرجاء - دائم، مفرداته قيد الشطب، تؤكد وتنفي، يؤكد الغياب في الحضور، والحضور في الغياب. يعيش حالة من عدم الاكتمال، لهذا يحتاج إلى ما يكمله، والمكمل الجديد يحتاج إلى مكمل جديد، وهكذا. وهذا ما فعله جاك دريدا وأكثر، والمفردات السابقة في الواقع كلها مفردات ذلك الساحر العدمي الأكبر"[٢٧].

وإذا كنا نلاحظ هنا كيف أن (الدكتور.حمودة) يخرج بعض مقولات دريدا من سياقها النظري والتاريخي ويوظفها للدفاع عن رأيه المشكك بالتفكيكية وأدواتها المعرفية. إلا أن هجومه هذا فيه شيء من الموضوعية التي ترينا أن الإصرار الدائم لجاك دريدا على نفي وجود ثوابت معرفية كانت أساسًا للإحالات المرجعية الموثوق فيها بالنسبة إلى الفكر الغربي. فهو يعتبر أن غياب هذه الثوابت التي حكمت تحت سلطة العقل جعلت أي (دال/ نص) تائهًا ضمن غابة من (المدلولات/ المعاني) وذلك بعد أن فصل دريدا الدال عن المدلول، تحت شعار فتح النص، وتفجيره، وانتشاره

اللانهائي. ولذلك نجد الاختلاف ونحن نبحث عن الدلالة، ونجد الإرجاء المستمر للمعنى ونحن نبحث عنه. و"مفاهيم دريدا عن الغياب في الحضور، وعن الاختلاف بديلًا عن التثبيت، وعن الإرجاء المستمر للمعنى، ليست، في مجموعها،أكثر ولا أقل من نسف العلاقة بين الدّال والمدلول"(٤٥).

وهذا الموقف لم يكن (الدكتور.حمودة) أول من اتخذه أو ذهب إليه، بل تأكد عند نقاد آخرين غيره في تحليلهم لموقف دريدا من تلك العلاقة بين الدال والمدلول، وفي هذا الحالة يستشهد (الدكتور.حمودة) بقول الناقد الإنجليزي (روبرت يونج) الذي يؤكد ما ذهب إليه بقوله:

"إن الرباط بين الدال والمدلول الذي أدي عند سوسير إلي وحدة العلامة لم يعد بأي حال من الأحوال أكيدًا أو مطيعًا،إن دريدا مهتم علي وجه التحديد بحركة الانتقال التي تؤجل وصول المدلول بصفة دائمة. ما يحدث هو عملية لعب وعدم استقرار دائمين في التحرك المستمر علي جانبي الفاصل ..."(٤٦).

فالنقد التفكيكي أو نقد (ما بعد البنيوية) في بصمته (الدريدية) ـ نسبة لدريدا ـ يبقى مكونًا أساسيًا من مكونات خطاب التقليد النصي الذي يعزل النصوص قسرًا عن سياقاتهاالاجتماعية والثقافية والتاريخية، نقد يتجه أكثر إلى مركزية «النصية» كفضاء لغوي محض تؤسسه علاقات التناقض المستمر والعدول الدائم للمعاني والدلالات وهي تتنافر وتتباعد، تتشابك وتتدافع كأشكال وتمثلات متفرقة، لا كجواهر ثابتة.

إن أهم منجز للنقد التفكيكي الدريدي هو نقض مفهوم «المركزية» النصية داخل النص كبؤرة لعلاقات متفاعلة ومتماسكة، عموديًا وأفقيًا مع بعضها البعض لتكون معنى متعاليًا ومفردًا. فوحدة المعنى هذه وتماسكها وانسجامها هو الافتراض البنيوي الكلاسيكي الذي يراجعه ويفككه دريدا، ليؤكد على تعدد المراكز والبؤر داخل النص احتفالا منه بالطابع اللانهائي لـ(المعاني / الدوال) وهي تهيمن وتسطو على الأنساق اللغوية المكونة للنص،إلا أن هذا التحول الاستبدالي لتفكيكية دريدا والمناوئ للبنيوية المحافظة يبقى امتدادًا ضمنيًا لما احتفت به البنيوية من نظرية موت المؤلف وأسطورة استقلال النص عن العالم. تجاوزًا لمفهوم النصية.

ومن هنا وجدنا (الدكتور. حمودة) يفضل وصف دريدا « بسارق المشار إليه»، لأنه تحول عن المدلول إلى الدال، أي من المعنى إلى الألفاظ والأنساق اللغوية، وذلك بسبب مراوغة المدلول المستمرة للدال، واستحالة تثبيت معنى للنص، فيصبح المدلول في ظل هذا المفهوم دالًا لمدلول آخر، يتحول بدوره إلى دالٍّ لمدلول آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية. وبذلك ندخل في فوضى الدلالة، وما تبعها من فوضى القراءات والتفسيرات للنص الواحد. والمشكلة هنا ليست في تعددية الدلالة التي قالت بها بعض الاتجاهات النقدية، بل في لا نهائية الدلالة، وإفقاد النص القدرة على الدلالة.

فيقول (الدكتور. حمودة) في هذا الصدد ما بيانه:

"إن موقف جاك دريدا يوحي بأنه لم يكتف بسرقة المشار إليه، خاصة حينما يتحدث عن « الكتابة » مقارنة بالكلام، بل «سرقة الجمل بما حمل»، أي العلامة كاملة مما يوسع دائرة الإرباك المعرفي من ناحية، ويتفق مع روح الشك في أي سلطة مرجعية والتي وصلت ذروتها في الربع الأخير من القرن العشرين، من ناحية ثانية... إن دريدا في رفضه للتقابل الدقيق بين العلامة وما تشير إليه يتبنى مقولة استحالة ذلك التقابل، مهما بلغت مثالية العالم الذي نتحدث عنه بين الطرفين، أو بين الوسيلة والغاية. والوسيلة هنا هي العلامة اللغوية أما الغاية فهي المعني ..."(١).

ولاشك أن ما ذهب إليه دريدا من تحول عن المدلولات إلي الدوال، أي من المعني إلي الألفاظ والأنساق اللغوية المكونة للنص هو تأكيد لمراوغة المدلول المستمرة مما يعني استحالة تثبيت معني للنص، لأن المدلول في هذه الحالة سوف يتحول إلي دال لمدلول آخر يتحول بدوره دال لمدلول آخر، وهكذا إلي مالا نهاية، مما يعني الفوضى و(اللامعني)،وعليه فيكون دريدا علي حد تعبير (الدكتور.حمودة) "قد سرق بالفعل «الجمل بما حمل»، ولم يكتف بسرقة المشار إليه "(٢).

وهكذا يسارع (الدكتور.حمودة) لدحض أفكار جاك دريدا ورفع غطاء الشرعية عنها ليصل في نهاية الأمر إلى نتيجة مؤداها أن الممارسة التفكيكية ما هي إلا تيهًا نقديًا حيث " لا نص، لا معنى، لا مركز، لاسببية، ولا عقلانية "(٣). فلا شيء معتمد، ولا شيء موثوق، ولا شيء مقدس. من أجل ذلك توقف التفكيك في معظم الأحوال عند

تلك المرحلة، دون أن يقدم نظرية نقدية معتمدة تصلح أن تكون بديلًا لتحليل النص الأدبي.

وعلى ما يبدو أن الخوف من إعادة قراءة الموروث الديني والثقافي العربي ونقض بعض المقولات التي اتخذت صفة الثبات في وعينا،نقضًا تفكيكيًا قد يؤسسان لمرحلة يفقد فيها المقدس قدسيته. هو ما يخشاه (الدكتور. حمودة)، ويحذر منه من أجل ذلك سعى سعيًا دؤبًا بكل ما أوتي من قوة لتقويض مرتكزات مقولات التفكيكيين الأساسية قبل أن تقوض ثوابته.

وفي نهاية المبحث يحق لنا أن نتساءل عن الخلفية الفكرية التي ينطلق منها (الدكتور.حمودة) لدحض أفكار دريدا. وهل هي خلفية بريئة تمامًا من تأثير الموروث الثقافي الذي يحمله وينتمي إليه ؟ إن تركيزه على موضوع لا نهائية المعنى في النص عند دريدا، يعود إلى خشية مزدوجة، فهو من جهة، يخشى غياب سلطة العقل بالمفهوم التقليدي الذي نقضه دريدا، وهذا ما يزعزع كل منظومة القيم التي آمنت بها الثقافة العربية على مدى قرون.

إذن المسألة لا تتعلق بتحليل نص أدبي، أو نص ثقافي، ولكنها تتعلق بإعادة نظر شاملة بكل الثوابت التي طبعت حياتنا وبأدق تفصيلاتها. ولا أعتقد أن النقد العربي الحديث قادر على تحمل هذا الزلزال.

فإن ما نحمله كأمة عربية وما يحمله النقد العربي من إرث يمتنع تمامًا مع تأسيس شرعية الحداثة الغربية بتجلياتها البنيوية والتفكيكية، وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي، حتى ولو أراد هذا النقد الإفادة منها. فإنني أعتقد أن هذا الإرث يعيق أي حركة في هذا الاتجاه.

فإذا كانت الثقافة الغربية بتطوراتها الفكرية المتلاحقة عبر مئات السنين، قد قدمت شرعية ثقافية لهذه المحاولات،فإن واقعنا الثقافي غير مستعد للتعايش مع هذه المحاولات... وهي شرعية نفتقدها عند الحداثيين العرب الذين أعطونا فكرًا لقيطًا، مشوهًا، بالرغم من محاولاتهم المستميتة في تأصيله داخل الواقع الثقافي العربي بالعودة إلى التراث لإبراز بعض جوانبه الحداثية[٣٣].

من أجل ذلك كانت حاجتنا إلي منهج نقدي عربي مطالب بتجاوز مراحل الاستيراد والاستلاب والتماهي من ناحية، وقادر من ناحية أخري علي إنتاج مفاهيمه وأدوات الإبداعية النابعة من رؤيته وتجربته حتى يتسنى لنا إجراء حوار حقيقي مع النص الأدبي، يخرجه من دائرة الاندفاع نحو المناهج والأفكار النقدية المستوردة، التي لا تتوافق مع قيمنا المعرفية التي طورها الفكر العربي. وهذا هو ماسوف تحاول الدراسة الكشف عنه في مبحثها الأخير - إن شاء الله تعالي.

***

الهوامش

(١) فمن المعلوم أن البنيوية استمدت روافدها من الدراسات الألسنية وعلى رأسها الدراسات الرائدة التي قام بها عالم اللسانيات السويسري (فردينان دي سوسير Ferdinand deSaussur (١٨٥٧-١٩١٣م) في بداية القرن العشرين، و (الشكلانية الروسية Formalistes Russes (١٩١٥ - ١٩٣٠م)، و (حلقة براغ) (١٩٢٦-١٩٤٨م) التي ازدهرت على يد (رومان ياكبسون Jacobson Roman) (١٨٩٦-١٩٨٢م)، والنقد الفرنسي الجديد... وغيرها. انظر: د.عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص١٨٧،١٨٤. و: ك. م. نيوتن: (نظرية الأدب في القرن العشرين)، ترجمة: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٨٨م، ص٧. و: د. صلاح فضل: (نظرية البنائية في النقد والأدب)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، ٢٠٠٣م، ص١٩، ٧٤، ٧٥.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: "(المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٢٢٠،٢٢١.

(٣) انظر: د. عبد الخالق العف: " موت المؤلف منهج إجرائي ؟أم إشكالية عقائدية؟ "مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، سلسلة الدراسات الإنسانية المجلد ١٦، العدد: ٢، فلسطين يونيه ٢٠٠٨م، ص٥٣.

(٤) انظر: د. صابر عبد الدايم يونس: "قراءة التراث وتأصيل الهوية ـ العلامة: محمود شاكر في مواجهة النص أنموذجا"، بحث مقدم إلي المؤتمر الدولي الرابع الذي تقيمه كلية دار العلوم ـ جامعة المنيا، وموضوعه: (الثقافة العربية الإسلامية.. الوحدة والتنوع)، من (١١: ٤ مارس ٢٠٠٨م)، ص٨.

(٥) د. رمضان بسطاويسي محمد: (الجميل ونظريات الفنون)،كتاب الرياض رقم ٢٥، ٢٦، الرياض ١٤٠٦هـ، ص٣٤٩.

(٦) انظر: د. عبد الخالق العف: " موت المؤلف منهج إجرائي ؟ أم إشكالية عقائدية ؟ "، مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، مصدر سابق، ص٥٢.

(٧) على سبيل المثال لا الحصر كتاب الناقد التونسي عبد السلام المسدي: (الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ١٩٧٧م، وكتاب الناقد المصري صلاح فضل: (نظرية البنائية في النقد الأدبي) ١٩٧٨م، وكتاب الناقد المغربي محمد الخناش: (البنيوية اللسانية)١٩٨٠م، وكتاب الفيلسوف والناقد المصري فؤاد زكريا: (الجذور الفلسفية للبنائية)١٩٨٠م، وكتاب الناقد اللبناني فؤاد أبو منصور: (النقد البنيوي الحديث)١٩٨٥م ... الخ

(٨) وهي في الأصل مشروع أعد لنيل شهادة الكفاءة في البحث، ونوقش في ١٩٧٢م.

(٩) انظر: د. عبد العزيز حمودة: "(المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص ٢٩، ٣٠، ٤٤.

(١٠) المصدر السابق، ص ٤٤.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق، نقلًا عن: د. كمال أبو ديب: (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، مصدر سابق،ص١٦٦.

(١٣) المصدر السابق.، نقلًا عن: د. كمال أبو ديب: (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، مصدر سابق،ص١٦٨.

(١٤) د. عبد العزيز حمودة: "(المرايا المحدبة...)،مصدر سابق، ص٤٦.

(١٥) المصدر السابق، ص٢٤٤.

(١٦) المصدر السابق، ص٢٤٤، نقلًا عن: د. كمال أبو ديب: (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، مصدر سابق،ص١٢.

(١٧) وهي: حكمت المجذوب الصباغ، التي اشتهرت باسم (يمنى العيد).

(١٨) شاعر حداثي عراقي ولد في عام ١٩٣٤م، بالبصرة كان منتميًا للشيوعية، أكمل دراسته الثانوية في البصرة.نال ليسانس شرف في آداب العربية.عمل في التدريس والصحافة الثقافية. تنقّل بين بلدان شتّى، عربية وغربية. شهد حروبًا، وحروبًا أهلية، وعرف واقع الخطر، والسجن، والمنفى. نال العديد من جوائز الشعر العربية والعالمية. له نتاج شعري ضخم على المستويين العربي والمترجم جمعها في مجلد كبير بعنوان الأعمال الشعرية الكاملة مليئة بالأفكار والعقائد الماركسية والإلحادية. انظر: أحمد قبش: (تاريخ الشعر العربي الحديث)،مرجع سابق، ص ٧٣٣.

(١٩) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٤٧، نقلًا عن: د. حكمت صباغ الخطيب:(في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٣م، ص ١٣.

(٢٠) وهي آخر روايات المرحلة الفلسفية الرمزية، كتبها عام١٩٦٥م.

(٢١) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص ٤٨، نقلًا عن: د. هدى وصفي: " الشحاذ: دراسة نفسبنيوية "مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١، عدد٢، القاهرة يناير ١٩٨١م، ص١٨٣.

(٢٢) المصدر السابق.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) المصدر السابق، ص ٥٠.

(٢٥) المصدر السابق،ص ٥٢.

(٢٦) المصدر السابق، ص٢٨٤، ٢٨٥.

(٢٧) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ٤٨.

(٢٨) المصدر السابق، ص٢٩٢، ٢٩٣.

(٢٩) بمعنى إعادة الذات إلى محور الوجود كبديل عن سيطرة المذهب التجريبي بعد فشله في تحقيق المعرفة اليقينية، وهي المقصود بها في المدرسة الرومانسية ذات الأدب المبدعة التي تمتلك القدرة على التعبير عن الأنا، أو مايطلق عليها بالذات (الكانطية) نسبة إلى الفيلسوف الألماني مؤسس الفلسفة المثالية والتي رجع فيها بالذات إلى رومانسية نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر التي تحتفي بدور المبدع داخل النص كأداة للمعرفة بعد أن فشل تحقيقها عن طريق الاعتماد على الواقع المادي الخارجي. انظر ذلك: المرجع السابق، ص٣٠٧، ٣٠٨.

(*) تعني التأويلية (هرمينوطيقا. hermeneutics) في أبسط تعريف لها في الاشتقاق الإغريقي التأويل والتفسير، فـ(الهرمينوطيقا) أو التأويلية هي فن (تقنية/ منهجية) لتفسير المعنى الحقيقي لكل نص، اقتصر استخدامها في بداية الأمر على وجه الخصوص النصوص المقدسة،ثم سرعان ماشملت كل النصوص المقدسة وغير المقدسة فكل تأويل سيرتبط بمعياريته إذ ثمة داخل كل نص معنى وخارجه لايوجد شيء، و منه كانت الضرورة الملحة أولا للبحث عن المعنى المفقود من جهة، وإنتاج المعنى المأمول من جهة أخرى. والهرمينوطيقا أيضا تشير إلى مجموعة القواعد و المعايير النظرية التي يجب على المؤول أن يتبعها لفهم النص والتمكن من تفسير من تفسيره و تأويله و هي تختلف من التفسير الذي يشير إلى عملية التأويل ذاتها. والتأويلية تهدف إلى توضيح مرامي العمل الفني ككل، ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة ثم اتسعت دائرة اشتغالها مع بروز الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى واللغة خلال أواسط القرن العشرين. كما انزاح هدفها المحوري من البحث عن حقيقة المعنى على مستوى فهم نوايا المؤلف إلى الكشف النسقي،من خلال الدراسة الوصفية للنص عن معناه المركزي أو الأصلي. للمزيد راجع: د. جميل صليبا: (المعجم الفلسفي)، مصدر سابق، جـ١، ص ٢٣٤. ود. محمد عناني: (المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة ٢، القاهرة ١٩٩٧م، ص١١٢ ومابعدها.

(**) الظاهراتية أو الفينومينولوجيا (Phenomenology) وهي في أبسط تعريف لها مدرسة فلسفية تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية،أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية، ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها. غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم. يمكن أن نرصد بداياتها مع هيجل كما يعتبر مؤسس هذه المدرسة إدموند هوسرل، تلاه في التأثير عليها عدد من الفلاسفة مثل: هايدغر وسارتر وموريس ميرلو بونتي وريكور. للمزيد راجع: سامي خشبة: (مصطلحات الفكر الحديث)،مرجع سابق، جـ٢، ص٧٦.

(٣٠) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٢٩٢، ٢٩٣.

(٣١) وهي (حول علم القواعد) و (الكتابة والاختلاف) و (الكلام والظواهر). والمفهوم العام لهذه الكتب يدور على نفي التمركز المتمثل في الثقافة الغربية، هذا النفي يعني نفي الحضور الذي يرى فيه

دريدا أنه (مدلول متجاوز)، ولذلك يبحث دريدا عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور سعيًا منه في قلب المعنى وإسقاطه من اللغة. انظر: م. هـ. ابرامز: (المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية)، ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد عدد٣، بغداد العراق ١٩٨٧م ص٤٥.

(٣٢) انظر: د. محمد عناني: (المصطلحات الأدبية الحديثة...)، مصدر سابق، ص ١٣٣.

(٣٣) رامان سلدن: (النظريات الأدبية المعاصرة)، مصدر سابق، ص ١٦٣، ١٦٤.

(٣٤) انظر: د. محمد عناني: (المصطلحات الأدبية الحديثة...)، مصدر سابق، ص ١٣٥، ١٣٦.

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٣٧، ١٣٨.

(٣٦) انظر: د. ميجان الرويلي و: د. سعد البازعي: (دليل الناقد الأدبي)، مصدر سابق ص ٥٠.

(٣٧) د. محمد عناني: (المصطلحات الأدبية الحديثة ...)، مرجع سابق، ص ١٤٧.

(٣٨) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٣٠٦.

(٣٩) محمد شوقي الزين: (تأويلات وتفكيكات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢م، ص ١٨٧.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٨٩.

(٤١) سارة كوفمان، روجي لابورت: (مدخل إلى فلسفة جاك دريدا)، ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص ١٣.

(٤٢) د. غسان السيد: "التفكيكية والنقد العربي الحديث"، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد ٤٢٦، ٢٠٠٦م، ص٧.

(٤٣) د. جابر عصفور: "حضور التفكيك"، صحيفة الحياة اللندنية، عدد ١٣٤٤٣، الأربعاء لندن ٢٩ ديسمبر ١٩٩٩م، ص١٧.

(٤٤) انظر: د. جابر عصفور: "انتشار دريدا" صحيفة الحياة اللندنية، عدد١٣٥١١، الأربعاء، لندن ٨ مارس ٢٠٠٠م، ص١٩.

(٤٥) د. جابر عصفور: "انتشار دريدا" صحيفة الحياة اللندنية، مصدر سابق، ص١٩.

(٤٦) الموقف الأول منها تبنته مجموعة من النقاد العرب الذين توقفوا عند أعمال (جاك دريدا) ترجمة وشرحًا دون الانتقال إلى مرحلة التطبيق على نصوص عربية، فكرية أو ثقافية أو أدبية. من هؤلاء على سبيل المثال: محمد البكري في ترجمته التي قدمها لمقالة جاك دريدا: (البنية، الدليل، اللعبة في حديث العلوم الإنسانية) في مجلة الثقافة الجديدة المغربية في عددها العاشر والحادي عشر الصادرة عام ١٩٧٨م. وترجمة: هدى شكري عياد: (الاختلاف المرجأ) المنشورة أيضًا في مجلة فصول المصرية، في عددها الثالث، المجلد السادس، أبريل - يونيو١٩٨٦م. و ترجمة: د. جابر عصفور لمقالة دريدا: (البنية، العلامة، اللعب)، المنشورة في مجلة فصول المصرية، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع شتاء ١٩٩٣م. وترجمة: جورج أبو صالح: (أفكار حول جهنم) في مجلة العرب والفكر العالمي، في عددها الثاني عشر الصادر عن مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس خريف ١٩٩٠ م، و ترجمة د. منذر

عياشي كتاب:(أطياف ماركس) وهو عبارة عن محاضرات ألقاها في جامعة كاليفورنيا عام ١٩٩٣م، وظهر بالعربية عام ١٩٩٥م. أما الموقف الثاني فهو الذي اشتغل فيه النقاد على ترجمة أعمال دريدا، وتبني أفكاره ونشرها،مثل: كاظم جهاد الذي ترجم كتاب دريدا: (الكتابة والاختلاف)،١٩٨٨م. واللبناني: علي حرب الذي أصدر مجموعة من الدراسات التي استخدم فيها بعض المفهومات التفكيكية في مقاربة المشروعات الفلسفية في الثقافة العربية، والتي كان من أهمها: (أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر)١٩٩٤م. و(النص والحقيقة: الممنوع والممتنع) ٢٠٠١م. والناقد السعودي البنيوي د.عبد الله الغذامي الذي افتتن ببعض مقولات التفكيك، فوظفها في كتابه:(الخطيئة والتكفير) ١٩٨٥م، ولكن التوظيف لم يأخذ مداه بسبب نزع هذه المقولات من سياقها النظري والتاريخي... أما الموقف الثالث، فهو التيار الذي تحدث عن التفكيكية لينقض مقولاتها ويعارضها، مثل:د. حسن حنفي، وعبد العزيز حمودة. للمزيد انظر: د. غسان السيد:"التفكيكية والنقد العربي الحديث"، مجلة الموقف الأدبي،عدد ٤٢٦، مصدر سابق، و: محمد أحمد البنكي: (دريدا عربيًا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي - فكر ودراسات)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،بيروت ٢٠٠٥م، (الفصل الثاني).

(٤٧) د. عبد العزيز حمودة: (الخروج من التيه...)، مصدر سابق، ص٤١.

(٤٨) المصدر السابق،ص ٦٨.

(٤٩) المصدر السابق، ص٦٨. نقلًا عن: كتاب:روبرت يونج.

ropert young ed., untying the text: Apost-structuralist reader (London and new york: routlege, kegan paul 1981), pp.15-16.

(٥٠) انظر: د.. عبد العزيز حمودة: (الخروج من التيه ...)، مصدر سابق،ص٧٠،٦٩،٦٨.

(٥١) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٥٢) المصدر السابق،ص١٥٧.

(٥٣) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المحدبة...)، مصدر سابق، ص٣٠٦.

الفصل السادس

البحث عن منهج نقدى عربي بديل

البحث عن منهج نقدي عربي بديل

مدخل:

لقد بات واضحًا أن المسيرة النقدية العربية المعاصرة جاءت أسيرة لنشاطات نقدية لا تفسح المجال بعيدا عن التبعية والتسليم بآراء الآخر على الصعيدين: التنظيري والتطبيقي. وهو ما يستحيل معه بناء خصوصية نقدية عربية يمكن أن يشار إليها بالبنان.

من أجل ذلك، تعالت بعض الأصوات الأدبية التي دعت إلى إحداث نظرية نقدية عربية متميزة وأصيلة في بابها للنقد العربي،لكن هذه الأصوات - للأسف - رغم وجاهة ما تدعو إليه لم تلق صدى كبيرًا عند النقاد والدارسين.

فالأمة العربية - كغيرها من الأمم والشعوب - لها آدابها وخصائصها التي تجعل من العسير اعتمادها على المناهج والمصطلحات النقدية الوافدة، مما يجعل البحث عن نظرية نقدية بعيدًا عن تراثها النقدي عديم الجدوى أو الفائدة. فمعروف أن الأدب العربي على اختلاف عصوره بمثابة استمرار طبيعي لتراث هذه الأمة الأدبي والحضاري، ووليد شرعي للبيئة العربية على الرغم من بعض المؤثرات المتباينة فيه. واكب هذا التراث الأدبي الزاخر حركة نقدية واسعة سواء في مجال النظرية أو التطبيق، وكان من نتاجها مجموعة غنية من القيم والمبادئ والمصطلحات التي يمكن لها أن ترفد نقدنا المعاصر بروافد غزيرة، وأن تساعدنا في البحث الجاد عن نظرية نقدية عربية، من خلال قراءة هذا النقد قراءة جديدة تمكننا من الوقوف على بعض خصائصه وأساليبه والكشف عن قيمه ومفاهيمه وتحديد مصطلحاته ثم بعد ذلك تطويرها بما يتماشى والمنجزات الأدبية والنقدية في العصر الحديث.

وإذا كان (الدكتور. عبد العزيز حمودة) أحد أبرز منتقدي مشروع الحداثة العربية، فهو أيضًا من أهم الأصوات التي دعت إلي اعتماد منهج نقدي عربي بديل، قائم ومؤسس على نظرية نقدية عربية تعتمد أصولًا وقيمًا حضارية ومعرفية تنبع - ولا تتقاطع كما هو الحال في موقف معظم أقطاب الحداثة العربية - من موروث الأمة، ويكون بديلًا عن المناهج النقدية الغربية الحداثية الوافدة.

وفي سبيل الكشف عن اشتراطات هذا المنهج الذي دعا إليه (الدكتور. حمودة) في مشروعه النقدي، نجده قد انطلق من خلال رؤية موجزة لبعض الرؤى الموضوعية التي يراها سببًا في إعاقة تقدم وتطور هذا المنهج، وهي إشكاليات أفرزتها حركة الخطاب النقدي العربي منذ التأسيس وأثناء الانجاز.

تبدت هذه الرؤى الموضوعية في ثلاث «محطات» رئيسة، أخذت موقعها من بداية ومنتصف وحتى قرب نهاية القرن العشرين،تراوحت من خلالها صورة قبول التراث العربي القديم بعامة والنقدي منه خاصة،في التباين والتداخل والتزامن بين "رفض لا يخلو من الحدة للتراث العربي القديم مع انبهار بالفكر الغربي، إلي دعوة صريحة إلي تحقيق قطيعة معرفية مع التراث قبل تحقيق تحديث العقل العربي، ثم إلي محاولة لإمساك العصا من منتصفها بين التراث العربي والحداثة الغربية "[1].

ولاشك أن هذه الوضعية التي نظر من خلالها النقاد والمثقفون العرب هي التي أكسبت الحداثيين العرب الثقة في أنفسهم وجعلتهم يتحركون من منطلق فقدان الماضي التراثي لشرعيته المرجعية. فكما قال (إلياس خوري): إن "الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية"[2].

وحتمًا - ضمن هذا السياق - سيظل إغواء الانبهار بالفكر الغربي واحتقار الفكر العربي التراثي هو المسيطر، مادمنا عاجزين عن تحديد هوية ثقافية خاصة بنا، ومادمنا معتمدين علي الآخر الثقافي، سواء استعرنا فكره فقط، أو مناهجه فقط، أو الاثنين معًا.

لكن في مقابل ذلك استطاع النقاد أن ينهضوا بحشد من المراجعات[3] التي استطاعت - بقدر ما - أن تعزز نفسها بين الحين والآخر، برفض القطيعة مع الماضي التراثي واعتباره

شرطًا لتحقيق التحديث، مستنكرة الانسلاخ الثقافي والارتماء في أحضان الفكر الغربي. لكن - وللأسف - لم يكتب لهذه الأصوات في ظل هذا الصخب الحداثي النجاح في تحقيق تيار حقيقي للأصالة يكون قوامه الاعتماد علي التراث ورفض القطيعة مع الماضي "(٤).

فمما لاشك فيه - سواء نجحت هذه الأصوات في تشكيل تيار مضاد مناوئ للاستعارة من فكر الآخر الأجنبي أولم تنجح - فإن هذه الأصوات كانت حقيقة موجودة علي الساحة، بل واستطاع الاحتفاء بالموروث والتوفيق - بقدر ما - بينه وبين الوافد. إلا أنها كانت تعمل في عزلة شبه كاملة لأنها بعيدة عن سلطة اتخاذ القرار، أو عن أبواق الدعاية والطنطنة. لكنها تكتب من منطلق القلق الحقيقي والعميق علي مسار الثقافة العربية "(٥).

ولأن فعل الحياة وطبيعة حركتها لا تقنع بالاحتفاء أو التوفيق، وإنما تهدف إلى التفاعل الحقيقي والتغيير،كان الناقد العربي عاجزًا عن صهر تجاربه النقدية في وسط فكري لغوي عربي، فاستمر تعثره وقصوره عن خط مسار عربي لمنهج نقدي علمي؛ لأن علاقته بالنقد غير مؤسسة على أحكام موضوعية ومنطقية؛ فهو في كثير من الأحيان محكوم بالعفوية والتسرع في تبني النظريات، وإطلاق الأحكام قبل أن يتشبع من مفاهيم ومصطلحات تساعده على استنباط مناهج نقدية مؤسسة على طبيعة المنتج العربي الأدبي وطبيعته اللغوية... ولعل ما أقدم عليه (الدكتور. عبد الله الغذامي) في بعض كتبه يجسد صورة هذا الموقف الأخير بشكل لافت للنظر (٦).

إذن فالمحرك الرئيس الذي انطلق منه (الدكتور. حمودة) في محاولة إثبات منهج نقدي عربي بديل هو هذه الظاهرة التي تجلت معالمها عند النقاد - مرحليًا علي الأقل - في إشكالية عدم وجود نظرية علمية واضحة المعالم للنقدي الأدبي العربي، تسعف الذائقة النقدية العربية في دراسة المنجز الإبداعي الأدبي جماليًا ومعرفيًا ضمن خصوصيات البيئة والثقافة العربية، ما جعل المنجز الإبداعي يعيش وضعًا مأساويًا لا يحسد عليه، سواء أكان ذلك عند استخدام المناهج النقدية القديمة (السياقية) أم المناهج النقدية الحديثة (النصية).

ومن خلال ذلك الطرح تحددت مهمة الدكتور حمودة في مشروعه النقدي الباحث عن إثبات وجود منهج نقدي عربي بديل، فيقول:

" ليس الهدف من الدراسة الحالية بأي حال من الأحوال التباكي علي أطلال الماضي والوقوف أمام عتبات تراثنا النقدي في تباه وانبهار لنبقي سجناء الماضي قائلين: «ليس في الإمكان أفضل مما كان» ولن نحاول في قراءتنا الحالية تأسيس شرعية الحاضر بأي حال من الأحوال.. سوف نبقي في مجال نظرنا طوال الوقت تأسيس شرعية المستقبل، التي تعني أننا وصلنا إلي منحني فكري يفرض علينا،أكثر من أي وقت مضي، أن نحدد هويتنا الثقافية، وأن نصبح قادرين علي أن نجيب علي التساؤل المبدئي: من نحن؟ وفي هذا لن نرفض الحاضر،خاصة حاضر الآخر الغربي باعتباره شرًا كله، ولن نقبله أيضًا باعتباره خيرًا كله. وفي تعاملنا مع التراث - في محاولتنا لوصل ماانقطع وتأسيس شرعية الماضي - لن نتحرك من منطلق أن التراث خير كله. إن موقفنا المبدئي ... يقوم علي أن تراثنا العربي من الثراء والتنوع - بل والمعاصرة - بحيث يكفي لرفض القطيعة المعرفية معه، وأننا لو وصلنا ماانقطع معه فسوف نصبح قادرين علي تطوير نظرية لغوية ونقدية عربية تأخذ من التراث أفضل ما فيه، ومن الآخر خير مايقدمه وما يتفق مع ذلك التراث الخاص، وإذا لم نفعل ذلك فسوف ينتهي بنا الأمر عاجلًا قبل آجلًا، إلي تبعية ثقافية قد يصعب الانعتاق منها فيما بعد"[٣].

فمشروع (الدكتور حمودة) يقوم على معطي مهم وهو إدراك قيمة الاتصال بالآخر الثقافي، فهو يؤمن إيمانًا راسخًا بأن ليس ما يأتي من الغرب شرًا كله كما أنه ليس خيرًا كله، وأن دعوته تقوم على ضرورة إدراك الاختلاف بين الثقافتين العربية والغربية من ناحية وتطوير مشروع ثقافي عربي بديل من ناحية أخري.

يقول (الدكتور حمودة) مبررًا هذا التوجه الذي آمن واقتنع به:

" وأجدني هنا أردد، في تكرار يكاد يصل إلي حد الهوس، مع حامد أبو أحمد: "إذا كان العرب القدامى قد أبدعوا قيمًا في مجال اتساق الخطاب وانسجام النص، فلماذا لانواصل مسيرتهم انطلاقًا من مفاهيم ومصطلحات عربية خالصة، مستعينين في الوقت نفسه بالاكتشافات القادمة من الغرب بدلًا من أن نحدث نوعًا من الخلط بين المفاهيم الأصلية والمفاهيم المستوردة""[١].

فالتراث النقدي العربي قادر علي امتلاك مقومات نظرية عربية، لكن هذا التراث حتى يكون كذلك لابد من مناقشته مناقشة علمية، والبحث فيه من منظور علمي ووعي جديد، ينهض بقيم الماضي ويستوعب فكر الآخر - الحديث والمعاصر. أوكما يقرر (الدكتور. حمودة) ذلك بنفسه، حيث يقول:

"عدت إلى الماضي بحثًا عن خيوط يمكن تتبعها... عند البلاغيين العرب، خيوط إذا استطعت غزلها وتخليصها من بعض التداخلات المحتملة والقائمة بالفعل، يمكن جدلها مع خيوط أخرى لتكوين ضفيرة نستطيع أن نسميها نظرية"(١).

أولاً. محاولة التنظير لمنهج لغوي عربي:

يطرح (الدكتور. حمودة) رؤيته هذه من خلال غاية مرجوة، هي إثبات أن النقد العربي والبلاغة العربية في عصرها الذهبي(٢). قدما نظرية لغوية وأدبية عربية، ربما لا تكون متكاملة في أي من الجانبين، لكن لا تنقصها «العلمية» التي طالما أغرم بها الحداثيون العرب والتهموها في انبهار وحماس أعماهم في أحيان كثيرة عن إدراك الاختلافات، من ناحية، ودفعهم بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة،إلى احتقار التراث من ناحية ثانية، ثم الإقرار، بقحط وخلاء الثقافة العربية، وأن التعاطي النقدي معها يجب أن يكتفي بإثبات عقمها، مقارنة بقدرة الثقافة الغربية على مد الفكر البشري بما يكون منتجًا وخلاقًا من ناحية ثالثة:

ينبغي الإشارة عند استعراض نموذج البديل النقدي العربي المعتمد عند حمودة من استعراضه للنظرية اللغوية التي كانت مثار اهتمام النقاد القدماء، إلي أن جهود حمودة التأسيسية لنموذج بديل لم تكن بالعملية السهلة، وإنما كانت أكثر صعوبة من نقد النموذج الحداثي. من أجل ذلك لابد من التماس العذر لحمودة إن أخطأ أو فشل في ذلك؛ لأن ما يحاول الوصول إليه مهمة لا يمكن إنجازها إلا من خلال تضافر جهود جماعية متكاملة، تتم على عدة مستويات من خلال الرصد والتصنيف والنقد التراكمي، حتى تتحدد الأنماط العامة الجديدة التي يتم مراكمة المعلومات في إطارها، وحتى تتحدد الملامح الأساسية للنموذج البديل الذي وعد به.

ارتكزت رؤية (الدكتور. حمودة) في تقديم بديل نقدي عربي على مجموعة من التحيزات الخاصة - التي لا تخلو من بعض المغالطات العلمية - التي أسست - من وجهة نظره - لما يمكن تسميته نظرية لغوية عربية تكون منطلقًا تقوم عليه النظرية الأدبية العربية، كما هو الحال في النظريات الأدبية الغربية.

وإزاء ذلك الطرح توجه حمودة إلى بسط القول حول بعث نظرية لغوية عربية جديدة متخذًا من النموذج اللساني الغربي الحديث منطلقًا للمقارنة، فحاول أن يثبت أن العرب سبقوا الغرب إلى استخدام مفاهيم لسانية قادرة على إقامة نظرية نقدية عربية،ماكان لها أن تتوارى عن الوجود لو لم يحدث زمن الانقطاع الطويل،ولو لم يتخذ الحداثيون العرب في العصر الحديث موقف القطيعة من ذلك التراث القديم،بسبب الانبهار بإنجازات العقل الغربي.

فكما يقول (الدكتور. حمودة):

" إنه لو استمر العقل العربي في مساره لكان قد استطاع تطوير نظرية لغوية أكثر علمية، وأكثر تركيبية من أي نظريات لغوية بلاغية قدمها القرن العشرون في أوربا وأمريكا، ثم إنه، لو أن العقل العربي في بداية عصر النهضة في أوائل القرن العشرين استطاع كما فعل العقل الغربي في عصر نهضته،أن يتخطى عصور الظلام والانحلال ويعيد الاتصال مع عصره الذهبي، كما حدث مع انجازات الحضارة اليونانية، لكان العقل العربي قد نجح في تطوير مثل تلك النظرية اللغوية المتكاملة "(١).

برهن (الدكتور. حمودة) على ذلك صراحة حين عمد إلى رصد العديد من أركان النظرية اللغوية في التراث العربي القديم،وقراءتها بخلفيات حداثية يتضح فيها التشابه الذي وصل في أحيان كثيرة إلى حد التطابق بينها وبين مرتكزات النسق اللغوي الغربي الحديث؛ ليرى إن كانت تنقصها أية إضافات حداثية ذات أهمية تبرز تجاهلها والاتجاه كلية نحو منتجات العقل الغربي الحديث.

وهذا ولاشك يؤكد ما ذهب إليه حمودة أن العقل العربي قد عكف منذ القرن الثالث الهجري وحتى نهاية القرن الخامس على تطوير نظرية لغوية لا تختلف في

مكوناتها كثيرًا عن مفردات علم اللغويات الحديث، والاختلافات القائمة - كما يشير - بين علم اللغة العربي وعلم اللغة الأوروبي الحديث خلافات منطقية؛ مما يعني أن العرب طوروا مدرستهم اللغوية قبل الغرب بعشرة قرون على الأقل[١١].

في هذا الصدد أنجز (الدكتور حمودة)، ما ذهب إليه عن طريق استحضار هاجس المقارنة بين النظرية الغربية الحديثة والنقد العربي القديم، وذلك بالإحالة علي أقوال النقاد والبلاغيين العرب وبخاصة الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي أحال عليه في كتاب (المرايا المقعرة...) أكثر من تسعين مرة.

ولن أسعى في هذا العرض إلى رصد كل ما ذكره حمودة، واستوثق فيه علاقات تشابه أو تطابق بين الفكر اللغوي الحديث والعربي القديم، فهذا أمر يتجاوز حدود مسار البحث، ويصمه - إن فعلت - بالتضخم، لكني سأكتفي بالإحالة في قراءة رؤية حمودة في هذا الصدد، وإن كنت سأذكر بعض الأمثلة الدالة على تحيزات رؤيته الخاصة للوصول إلي تأسيس نموذج لغوي أسهم في طرح البديل النقدي العربي الذي وعد به.

وفي سبيل ذلك رصد (الدكتور. حمودة) العديد من صور التشابه والتطابق بين مقولات الفكر اللغوي الغربي الحديث ومقولات النقد والبلاغة العربية القديمة[١٢]، التي يري حمودة فيها سبقها علي مقولات النظرية اللغوية الغربية الحديثة بقرون عديدة. وأن قدرتها علي تطوير نظرية لغوية عربية ثرية، تمتلك أدواتها علي تأسيس شرعية ذلك التراث في حد ذاته، بعيدًا عن التبعية للنظريات اللغوية الغربية، لو أحسنا استغلالها أو تطويرها أو تنقيتها، أو وقفنا عند حدودها بما فيه الكفاية

وما فعل حمودة - إذ فعل - إلا ليؤكد أن المصطلح العربي حمل ضمن استخداماته كثيرًا من ملامح المواءمة لمفاهيم المقولات الغربية المؤسسة لنظرية علم اللغة الحديث التي اكتشفها العالم السويسري الفذ (فرديناند دي سوسير). وأن الانبهار الحداثي من قبل الحداثيين العرب بالمصطلح الغربي مقابل تجاهل كامل لمصطلحنا العربي الذي لا يقل تعبيرًا عن استخدامات المصطلح الغربي، هو ما أحدث خلخلة أو أزمة ثقة في الفكر اللغوي العربي، أدت في النهاية إلي الإحساس بدونية العقل

العربي؛ مما انتفى معه القيام بتطوير نظرية لعلم لغة عربي حديث يضمن لنا عدم الهرولة وراء المفاهيم والمصطلحات الغربية.

ولأن المقام يضيق بالتوقف عند كل المقولات ... سوف أكتفي بذكر نموذج دال - على سبيل المثال - يوضح تأكيد ما ذهب إليه حمودة، وليكن مقولة (اعتباطية العلامة)، التي نبصر من خلالها كيف أن حمودة يجهد نفسه ليقيم علاقة تشابه ووجود بين ما قال به (فرديناند دي سوسير) مؤسس علم اللغة الغربي الحديث من (اعتباطية العلامة) أو عفوية العلاقة بين (الدال والمدلول) وبين مقولات يحسبها بل ويتأكد من صدق تطابقها في التراث العربي عند البلاغيين والنقاد العرب وبخاصة عند شيخ اللغة الأكبر الشيخ عبد القاهر الجرجاني.

فمن المعروف أن أحد الأركان الأساسية التي يرتكن عليها علم اللغة الحديث عند مؤسسه (فرديناند دي سوسير هي (اعتباطية العلامة)، فإن هذه المقولة رغم حداثتها حظيت باهتمام البعض في التراث اللغوي العربي القديم، وكان على رأس هؤلاء بالطبع مغوار العربية الأكبر الشيخ عبد القاهر الجرجاني.

ورغم أن جهود الجرجاني في هذا الموضوع كانت شديدة الندرة - كما يقرر حمودة - إلا أنه عثر له على نصين يحتويان - بقدر ما - على صورة هذه العلاقة؛ الأول: وهو يوحي من طرف خفي باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول فقط، أما الثاني فيقدم مفهوم تلك الاعتباطية دون غموض أو مواربة.

ففي النص الأول ينقل حمودة على لسان الإمام عبد القاهر الجرجاني من كتاب (أسرار البلاغة في علم البيان)، فيقول:

" ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوبًا حتى يجوز خلافه فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطًا فيها محال لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلًا عليه وخلافه "[١١].

ربما نجد في ربط نص الجرجاني السابق بمقولة دي سوسير (اعتباطية العلامة)

تجاوزًا أو تحميل النص ما لا يحتمل، لكن ما يقدمه حمودة لا يخلو من الصواب والإفادة، إذ إن الأحكام نشاط عقلي صرف لا يمكن إضافتها إلي دلالات أو معني اللغة، وأن جعله مشروطًا فيها أمر محال، لكن ربما يقول قائل أن هذا التوجه يرتبط بموقف الجرجاني المبدئي الرافض للاتجاه اللفظي الذي يري بأن الألفاظ تعني في حد ذاتها. لكن هذه الفكرة تتأصل في نص الجرجاني عندما يقول أن لا معني للعلامة أو السمة اللغوية حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلًا عليه. صحيح أن الجرجاني لم يقل صراحة «ما تواضعت الناس علي دلالة العلامة عليه» وحينئذ يكون الإيحاء بالعلاقة العفوية ساعتها أقوي وأوضح، لكنه أيضا لم يقل ما «وضعت» أو «خصصت» العلامة دليلًا عليه وأي من الفعلين كان كفيلًا بالنفي النهائي لمفهوم الاعتباطية، لأن كلًا منها يوحي بوجود نظام للدلالة سابق علي وجود البشر، وهذا ما ينفيه استعمال الجرجاني للفعل «جعل». الذي يوحي باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وإن كان مفادها أتي من طرف خفي دون تصريح به.

أما النص الثاني الذي تتأكد فيه اعتباطية الدلالة بين (الدال والمدلول) عند الجرجاني دون غموض أو مواربة، فينقله حمودة علي لسان الجرجاني من كتاب (دلائل الإعجاز)، فيقول:

"ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصل، الفرق بين قولنا: حروف منظومة وكلم منظومة. وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معني، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسمًا من العقل اقتضى أن يتحري في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان «ضرب» لما كان في ذلك ما يؤدي إلي فساد. وأما «نظم الكلم» فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها علي حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو «النظم» الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق"[1].

فالناظر للنص السابق يجد أن الإمام عبد القاهر يتناول طبيعة اعتباطية العلامة الحاكمة بين طرفي العلاقة (الدال والمدلول) تناولًا صريحًا في مفردات لا تقل تفصيلًا أو وضوحًا عن المفردات التي استخدمها سوسير في وصف هذه العلاقة. يطلق الشيخ عبد القاهر في

توضيح هذه الرؤية أولًا بالتمييز بين «الحروف المنظومة» و«الكلم المنظوم». والكلام المنظوم الذي يتحدث عنه الشيخ في النصف الثاني من النص معروف أنه يعني به قضية «النظم» التي تعني ضم الوحدات اللغوية في نسق لغوي معين تنتظمه أحكام النحو حتى يتحقق معنى. وإذا ما تجاوزنا هذه القضية إلى الطرف الثاني في مقولة الشيخ عبد القاهر التي يرجع فيها إلى «الحروف المنظومة» برزت الرؤية واضحة قريبة الشبه مع ما قاله مؤسس علم اللغة (فرديناند دي سوسير) في العصر الحديث.

فالمقصود بالحروف المنظومة عند الشيخ عبد القاهر الحروف التي تتوالى لتشكل صوتًا ملفوظًا وكلمة مكتوبة مثل «ض ر ب»، فكما يقول الجرجاني إن توالي حروف اللفظة في النطق، أو نظمها بمعنى اجتماعها في سياق ينتج وحدة صوتية في نهاية الأمر،هو مجرد توال أو تتابع في النطق فقط وليس بسبب ارتباطها بمعنى معين في حد ذاتها، ثم إن الناظم لهذه «الحروف/ الأصوات» حينما ضم بعضها لبعض لم يفعل ذلك بداية لوجود معنى محدد في عقله، يربط بينه وبين التلفظ النهائي بالضرورة، ولو أن واضع اللغة ـ الجماعة المتحدثة في مرحلة إنشاء اللغة كان قد رتب الوحدات الصوتية نفسها بطريقة مختلفة في شكل « ر ب ض » مثلًا ما حدث فساد للمعنى"[٦٦].

وعلى هذا تكون العلاقة التي تحكم الدال والمدلول ـ طرفي العلامة اللغوية ـ علاقة اعتباطية بالكامل. فـ "تطوير الفكرة،بل المفردات المستخدمة عند عبد القاهر الجرجاني، تكاد تتطابق تطابقًا كاملًا مع ماقاله فرديناند دي سوسير بعد ذلك بما يقرب من عشرة قرون، وأقام الدنيا منذ بداية القرن العشرين ولم يقعدها حتى اليوم"[٦٧].

ولأن حمودة شغل نفسه منذ البداية بإثبات أوجه التشابه والتطابق بين مقولات النظريتين اللغوية العربية القديمة والنظرية اللغوية الحديثة، فإنه لم يسلم من الوقوع في بعض المبالغات وتحميل النص أكثر مما يحتمل، فوجدناه في أحيان كثيرة يستعمل مصطلحات ومفاهيم حداثية دون أن يقوم بتنقيحها أوغربلتها أو أن يحدد دلالاتها المقصودة، وإنما تركها للقارئ يقرؤها حسب رؤيته؛ ومن ذلك مثلًا إشارته إلى نص لعبد القاهر الجرجاني من (أسرار البلاغة) يقول فيه:

"إن المعنى إذا أتاك ممثلًا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة،

وتحريك الخاطر والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف..."(١٨).

ففي النص السابق يحاول (الدكتور حمودة) أن يلبس كلام عبد القاهر، حول استعصاء القبض على المعاني وتمثيلها، مفاهيم حداثية وما بعد حداثية في سياقات غربية من مثل (نهائية الدلالة)، و(تعدد الدلالة)، و(مراوغة المدلول للدال).

ومن ذلك أيضا استبطانه لنظرية «التواصل اللغوي» التي هي من مقولات علم اللغة الغربي الحديث، نجده يجعلها إطارًا مرجعيًا في قراءة الكثير من نصوص القدماء، ومثال ذلك خلوصه لنص لعبد القاهر الجرجاني من كتاب (دلائل الإعجاز) يقول فيه:

"الدلالة علي الشيء هي لا محالة إعلامك السامع إياه، وليس بدليل ما أنت لا تعلم به مدلولًا عليه، وإذا كان ذلك مما يعلم ببدائه المعقول أن الناس يكلم بعضهم بعضًا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده، فينبغي أن ينظر إلي مقصود المخبر من خبره وما هو؟ أهو أن يعلم السامع وجود المخبر به من المخبر عنه؟ أم أن يعلمه إثبات المعني المخبر به للمخبر عنه فإذا قيل: إن المقصود إعلامه السامع وجود المعني من المخبر عنه فإذا قال: ضرب زيد، كان مقصوده أن يعلم السامع وجود الضرب من زيد وليس الإثبات إلا إعلامه السامع وجود المعني"(١٩).

فيقدم حمودة من خلال هذا النص حلًا توفيقيًا لمشكلة اللفظ والمعنى، فيقدم تعريفًا عربيًا مبكرًا للغة باعتبارها أداة اتصال، لا تختلف عن مفردات تحدث بها دي سوسير وياكوبسون، فيتحدث عن الرسالة والمرسل والمستقبل، بمفردات عربية قديمة هي الخبر والمخبر والمخبر به.

وبغض النظر عما قصد إليه قول الشيخ عبد القاهر، فإن مثل هذه القراءة أراها غير جائزة، إذ فيها شبهة إنطاق النص بما لا يحتمل. فادعاء السبق إلى إبداع الأفكار

والتصورات من خلال قراءات انتقائية تحيزية لايقصد إليها أصحابها ليس بالأمر العلمي، ثم إنه سلاح ذو حدين، ينقض ما أراد حمودة إثباته، فهو حجة علينا وعلى من سبقنا وليس حجة على من أتى بتلك النظريات وأفاد منها.

حتى وإن افترضنا أن ما أقدم عليه حمودة قد يفيد فعلًا، وأنه انطلق في هذا من رغبته الشديدة في تحيين مواضيع النقد العربي القديم وإلباسها لبوسًا عصرية، إلا أن مثل هذا النوع من الدراسة لا يكرس لإنتاج نظرية لغوية عربية، بقدر ما يزكي منجزات الآخر، ويجعل منها إطارًا ومنطلقا للتفكير يحد من الرؤية العميقة التي تستحضر خصوصيات النموذج اللغوي العربي ومميزاته، ويوقع الكاتب في تحيزات النموذج الغربي.

وحمودة نفسه أوقع بنفسه في مأزق الشك في تحقيق ما يصبو إليه، وأقام الحجة علي نفسه دون أن يدري حين استعمل بعض العبارات التي من شأنها لا تساعد على بناء أحكام علمية قاطعة، جاءت في صورة تساؤلات مفعمة بالشك والتردد، من مثل تساؤله: "هل يحوم «عبد القاهر هنا بشكل واضح حول الطبيعة الاعتباطية للدليل اللغوي ؟ "[٢٠]. وتصريحه المباشر المتردد: " ومن باب استنطاق النص بما قد يحتمله - وربما يرى البعض أنه لا يحتمله، وقد يكونون محقين في ذلك "[٢١]. وقوله أيضًا بعد إيراده نصًا لعبد القاهر: "وعلى الرغم من أن السياق هنا ليس سياقًا خاصًا وبصورة مباشرة بثنائية «القول/ اللسان»، أو«الكلام/ اللغة»، إذ إن ما يشغل الجرجاني هو موضوع النظم من ناحية، والاتفاق بين الدالة اللغوية والصورة العقلية من ناحية ثانية"[٢٢]. إلي غير ذلك من العبارات والتصريحات غير القاطعة المحملة بالتحيزات نفسها التي أخذها على النموذج الحداثي.

***

ثانيًا. محاولة التنظير لمنهج نقدي عربي:

بعد أن كشف حمودة - أو حاول أن يكشف - في طرحه السابق عن أصول نظرية لغوية على غرار النظرية اللغوية الحديثة التي قدمها علم اللغة الغربي الحديث علي يد سوسير، نراه يعمد بعد ذلك إلي تأسيس منهج لنظرية نقدية بديلة تستمد عناصرها من التراث اللغوي والبلاغي العربي، هي في حقيقة أمرها بديلًا عن نظرية دوسوسير التي قام عليها النقد الحداثي، ولأن الأمر أصبح مهيئًا لإمكانية تأسيس نظرية لغوية عربية

أصيلة، فإن تلك الإمكانية أيضًا باتت أكثر استعدادًا وقدرة من ذي قبل على تأسيس نظرية نقدية عربية أصيلة، تضع حدًا لما يعيشه النقد العربي الحديث والمعاصر من فوضى.

على هذا الأساس انطلقت محاولة (الدكتورة.حمودة) الثانية، والتي طرح من خلالها رؤيته الطامحة لتأسيس منهج نقدي عربي بديل، ينتظم فعل الكتابة ويعيد للنقد العربي توازنه، ووجهه المشرق من أجل الخروج من الأزمة التي وضع النقد الأدبي العربي المعاصر نفسه فيها.

تبدت ملامح هذه الرؤية عند حمودة في صورة حشد من المراجعات الحاسمة، للأنماط المختلفة التي تأسس عليها الخطاب النقدي العربي القديم، والتي تمظهرت في مقولات العرب النقدية التي اشتغلت على المدونة الإبداعية العربية -شعرًا ونثرًا- ليرسم لها ضفافًا متماسة مع الخطابات النقدية الغربية الحديثة، وتلتبس في جانب منها -بقدر ما- مع القيم المعرفية المؤسسة لها.

طمحت هذه الرؤية من لدن حمودة منذ البداية في الإمساك بالقوانين المتحكمة في تلك التجربة الإبداعية العربية القديمة، من خلال التعاطي الجزئي مع النصوص المكونة لها، ثم من خلال محاولة «النمذجة» وصياغة القوانين الحاضنة والمولدة لتلك التجربة الإبداعية بعد ذلك.

تحددت ملامح هذه الرؤية كسابقتها عند حمودة - وهو في ذلك يعد صاحب الجهد الأكبر - في رغبته الملحة في تتبع الخيوط الرئيسة المكونة للنظرية الأدبية العربية، ورصد آليات اشتغالها التي ترتكن إليها، وذلك بالعودة إلى الثقافة العربية وقراءة مقولات القدماء، من منظور خلفية حديثة تمامًا لاستكناه نظرية نقدية عربية معاصرة استبق فيها العقل العربي العقل الغربي، وكان أكثر منه عصرية في القرن العشرين.

طرح حمودة رؤيته هذه وهو مستكن بهاجس أن المقولات النقدية التي أفرزتها الثقافة العربية عند البلاغيين والنقاد العرب كانت أصلًا لكثير من النظريات النقدية الكبرى التي نشأت في الغرب في العصر الحديث، لكن - وللأسف - غفل عنها النقاد الحداثيون العرب بعدما بهرهم بريق النظرية الغربية فأعماهم عن رؤية الحقيقة.

يؤسس (الدكتور. حمودة) رؤيته في هذه المرحلة علي اعتماد النص الشعري بوصفه النموذج الأدبي الغالب، الذي في ضوئه تم تطوير آليات التعامل مع النص من قبل حركة إبداعية أدبية نشطة، تعامل معها النقاد والبلاغيون العرب آنذاك.

فلقد استطاع العقل العربي في مرحلة العصر الذهبي للبلاغة العربية أن يطور موقفًا نقديًا عربيًا استطاع - بقدر ما - تأسيس نظرية لعلم جمال أدبي عربي فتح الباب واسعًا للتنظير البلاغي والنقدي علي مستوي النظرية والتطبيقية دون أي تأثير حقيقي بالنظريات والأفكار الوافدة.

بدأ حمودة رؤيته من خلال طرح مهم؛ له ما يبرره في إثبات ما طمح إليه، وهو تأكيده علي حضور النقد التطبيقي بغية دفع مقولات إنكاره لدي النقاد العرب في الفكر العربي القديم، بما يثبت أن الثقافة العربية استطاعت أن تؤسس نظرية للأدب، جمعت بين التنظير الأصيل، والتطبيق علي نصوص أدبية كانت دائمًا نقطة انطلاق التنظير.

ففي ذلك يقول (الدكتور. حمودة) بملء فيه:

" لقد طور العقل العربي في العصر الذهبي للبلاغة العربية نظرية للأدب جمعت بين التنظير الأصيل، والتأثر الصحي بفكر الآخر والتطبيق على نصوص أدبية كانت دومًا نقطة انطلاق التنظير من ناحية، ثم نقطة العودة للتطبيقات الفردية من ناحية ثانية"[1].

اتكأ حمودة في إثبات ذلك علي تطبيقات شيخ البلاغيين الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي يمثل عنده ذروة ما وصلت إليه البلاغة العربية من نضج وكمال.

فإذا كان من النادر وجود ممارسة نقدية تراثية تقوم بالدرجة الأولي والأخيرة علي التعامل التطبيقي مع النص الشعري، فإن حمودة يؤكد بما لا يدع مجالًا للشك أن كتابي الشيخ عبد القاهر الجرجاني: «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» - علي سبيل المثال لا الحصر - تشهد بعمليات انتقال مستمرة، من النظرية - في جزئية منها - إلي التطبيق بما يثبت تآزر الاتجاهين التنظيري والتطبيقي بما يجلي عبقرية الإمام فيهما في آن واحد"[1].

برهن حمودة علي صحة ما ذهب إلية بالتوقف عند نموذجين " لعبد القاهر ذكرهما في دلائل الإعجاز أولهما قرآني"[1] وثانيهما شعري"[2]، حيث يقوم فيهما عبد القاهر بدور المنظر والناقد الذي ينتقل من التنظير إلي التطبيق في قصد ووعي كاملين بما يقول ويفعل.

إن ما فعله حمودة من الاستشهاد بهذه الإضافات جاءت رغبة منه في تأكيد شرعية التراث النقدي العربي، وتطبيق مقولاته على الشعر العربي قديمه وحديثه؛لجعله مواكبًا لما قدمه الغرب من دارسات لسانية نقدية حديثة ...

وفي سبيل ذلك عرض (الدكتور. حمودة) مجموعة من الضوابط أو الأركان النظرية والتطبيقية الواعية -كما يسميها هو- التي تأسست عليها النظرية النقدية العربية القديمة، والتي تلاقت بل وسبقت في جوانب عدة كثيرًا من إنجازات النقد الغربي الحديث والمعاصر قبل ما يزيد عن تسعة قرون علي أقل تقدير.

فعناية حمودة انصبت علي طرح أهم «مقولات/ ضوابط» النقد العربي القديم، من أجل إعادة قراءة تطبيقاتها ليقارن بينها وبين مقولات النظرية النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة،كمدخل لـ«شرعنة» المدرسة الأدبية العربية، وإضفاء قدر من الصلاحية عليها،حتى تكون مرتكزًا أساسًا لمنهج نقدي عربي بديل يستوعب القديم والحديث في نظرياته، ويكفينا مغبة الهرولة وراء المناهج والمفاهيم المستوردة التي لا تفي باستخداماتنا الأدبية الحديثة.

يمضي بعد ذلك حمودة في تفصيل أركان هذه النظرية الأدبية النقدية، مكرسًا لكل من هذه الأركان مبحثًا خاصًا به،جاءت مادته الأساسية نصوصًا من التراث النقدي العربي، وقد وضعت في حالة من المجابهة مع نصوص نقدية غربية معاصرة. فكانت لديه ستة عناصر أو أركان رئيسة، جاءت علي النحو التالي:

-الأدب بين المحاكاة والإبداع (٢٧).

-الإبداع باللغة (٢٨).

-الصدق والكذب (٢٩).

-السرقات الأدبية/ التناص (٣٠).

-الموهبة والتقاليد (٣١).

-الشكل والمضمون (٣٢)

وحتى لا يملنا القارئ - نتيجة لإسهاب الباحث في عرضه (للمقولات/ الأركان) الستة لهذه النظرية - فسأكتفي بالإحالة لبعضها - كما هو واضح في الفقرة السابقة، والتوقف بنفس القدر عند بعضها الآخر، بما يفي بتقديم فكرة كاشفة عما جاء به (الدكتور. حمودة) كما سيأتي في الفقرة اللاحقة بإذن الله تعالي.

فإذا ما توقفت عند المقولة الرابعة المؤسسة للنظرية النقدية العربية، وهى (السرقات الأدبية/ التناص)،فيتضح مدي ثراء وتشعب هذه المقولة في التراث النقدي العربي، إذلم ينشغل النقاد والبلاغيون العرب منذ بداية القرن الثالث علي الأقل حتى نهاية القرن الخامس بقضية قدر انشغالهم بقضية السرقات الشعرية.

فقد كان للجدل الذي انشغل به النقاد العرب مبكرًا حول سرقة المعاني والألفاظ وتداعيها، واقتباس الصور، أو تقاربها، أثر بالغ في التداول التطبيقي في النقد العربي القائم علي قراءة لصيقة للنص الأدبي، والتي تحول بسببها النقد العربي إلي تقنين العلاقة بين ما يفترض أنه مسروق وما هو مسروق منه، مما يعني تحول البلاغة العربية إلي التنظير النقدي الكامل الذي دفع بالناقد العربي في اتجاه ضبط العلاقة بين المعني واللفظ أو المادة والصورة، وقد كانت تلك البداية الحقيقية - وليس أي شيء آخر - للنظرية الأدبية العربية"[33].

فإن ما توصل إليه البلاغيون العرب بعد قرنين كاملين من الجدل حول قضية السرقات من تعريف، وقواعد حاكمة لها، يعتبر تقنينًا كاملًا، وتنظيرًا أدبيًا يحكم عمليات التأثير والتأثر ويحمي النص في نهاية الأمر، من فوضى مايسمي بـ"اجتياح حدود النص" التي جاء بها مفهوم "التناص" في نظرية نقد مابعد الحداثي، وبالطبع فإن هذا يسجل سبقًا بالقطع يحمد للنظرية الأدبية العربية.

فإذا كان من المعلوم أن هذا الموضوع نال حظوة خاصة لدى النقاد العرب القدامى، وأفردت له كتب خاصة دون غيره من المواضيع، ولسنا بحاجة إلى التذكير من جديد بشروط إنتاج هذا الموضوع وملابساته الأدبية والتاريخية. فإنني لا أجد غضاضة هنا - قبل أن أتوقف عند " التناص" بصفته مقولة نقدية غربية تنتمي إلي أفكار ما بعد الحداثة أن أتوقف عند قضية السرقات الأدبية في التراث النقدي العربي - بشيء من الإيجاز - بما يخدم هدف الدراسة - قبل أن نبدأ المقارنة بينهما.

ففي البداية ينبغي الإشارة إلي أن هناك اتفاق واضح علي أن شرط تحقق أوانتفاء السرقات الشعرية في التراث النقدي العربي لا تكون في المعاني في حد ذاتها، وقد أتي ذلك في ظل تركيبة خاصة أحيط بها الشاعر العربي، إذ إن المعاني ليست ملكًا خاصًا لشاعر دون آخر، فهي متاحة أمام الجميع، و" مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني "[٣٤]، علي حد مقولة الجاحظ. كما أن الشاعر مجبول بالنصيحة علي التوجه إلي التأمل وإطالة النظر في أشعار السابقين حتى تعلق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه.

فتداعي المعاني، أو الاشتراك فيها، لا يعد سرقة عند جمهرة البلاغيين العرب، فهم يرون أن تحقق هذه المعاني والاشتراك فيما بينها هو استفادة مقبولة لا يجوز الادعاء فيه بالسرقة. وفي ذلك يحيل حمودة مستشهدًا علي صدق ما ذهب إليه علي تنظير القاضي الجرجاني الذي يقول فيه:

" فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سَهره، والسقيم في أنينه وتألمه، أمور متقررة في النفوس، متصورة في العقول، يشتركُ فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحَم، حكمتَ بأن السرقة عنها مُنتفية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع "[٣٥].

أما علي مستوي التطبيق فنراه يورد مجموعة الإحالات التي تأكد صدق رأيه والتي منها علي سبيل المثال ما ذكره ابن طباطبا حينما قال:

" وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجَب له فضل لطفه وإحسانه فيه... وكقول دعبل:

أحبُّ الشيبَ لما قيل ضيفٌ ... كحبّي للضيوف النازلينا

أخذه من قول الأحوص أيضًا حيث يقول:

فبان مني شبابي بعد لذتـهِ ... كأنما كان ضيفًا نازلًا رحلا "[٣٦]

وبالمقياس نفسه يبطل (الدكتور محمد زكي العشماوي) اتهام أبي هلال العسكري لابن الرومي بأنه سرق البيتين الآتيين، حينما قال:

" ومن المبالغة في الهجاء قول ابن الرومي:

يقتِّرُ عيسَى على نفسِهِ ... وليسَ بباقٍ ولا خالدِ

ولو يستطيعُ لتقتيره ... تنفَّسَ من منخرٍ واحدِ

والناس يظنون أنَّ ابن الرومي ابتكر هذا المعنى، وإنما أخذه ممن حكاه أبو عثمان أن بعضهم قبر إحدى عينيه وقال: إن النظر بهما في زمان واحد من الإسراف "[٣٧].

يدافع العشماوي عن ابن الرومي، رافضًا اتهام العسكري له بالسرقة،إعمالًا للمبدأ البلاغي الذي استقر عليه رأي البلاغيين العرب، فهو يرى أن ذلك الاتهام مجحف ومتعسف وأنه لا مقارنة بين بيتي ابن الرومي وقول الجاحظ، وإنما مرجع قيمتهما إلى صياغتهما على هذه الصورة[٣٨].

لقد مهدت هذه الإسهامات المبكرة في الجدل حول مسألة السرقات الشعرية للتقنين النهائي لهذه القضية عند عبد القاهر الجرجاني، صحيح أن القانون العام الذي يحكم عملية النقل عن الآخر ومتى يمكن اعتباره سرقة ومتى لا يمكن اعتباره سرقة قد تم التوصل إليه بالفعل قبل عبد القاهر، وبخاصة عند الآمدي بعد صدور دراسته (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، والتي تعد أول نحل تنظيري منهجي لتقنين قضية السرقات الشعرية في التراث النقدي العربي، والتي تبدت - كما يرى هو، وكما يؤكد عبد القاهر من بعده - في قوله: " وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك "[٣٩].

وإذا كان عبد القاهر - رغم انشغاله أكثر من غيره بقضية السرقات - لم يفعل أكثر من تجميع وتنظيم لمقولات سابقيه، إلا أنه يعزى إليه تنظيم هذه المقولات وتحويلها إلى قواعد وقوانين أكثر تحديدًا وتفصيلًا. ففي تقنينه للعلاقة بين السارق والمسروق منه وحكمهما نجده يضع منهجية واضحة يجعلها أساسًا محوريًا فارقًا في الاتفاق أو الاختلاف بين قول شعري وآخر، وهو التفريق بين الاتفاق في الغرض والاتفاق في وجه الدلالة على الغرض. فيقول:

" اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على الغرض. والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى،وأما وجه الدلالة على الغرض فهو أن يذكر ما يستدل به (**) على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلا وذلك ينقسم أقسامًا منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد وبالبحر في البأس والجود... "(١).

إذًا، فإن الاتفاق في الغرض لا يعتد به في السرقة الشعرية، ومن ثم فلا تصلح أساسًا للمفاضلة بين الشعراء،أما الاتفاق بين شاعرين في وجه الدلالة علي الغرض ففيه نظر،إذ لو كان هذا المعني من المعاني الشائعة مما اشترك الناس في معرفته وكان مستقرًا في العقول والعادات من مثل: التشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء ... إلي غير ذلك من التشبيهات التي لا يمكن فيها ادعاء السبق والخصوصية نظرًا لاقتراب دلالتها بسبب تكرار تداولها من المواضعة اللغوية، فلا يمكن اعتبار هذا التشبيه أو ذاك سرقة، بل مجرد «احتذاء» كما يسميه الشيخ عبد القاهر الجرجاني.

أما إذا كان وجه الدلالة علي الغرض من المعاني التي يتحقق فيها درجة من التفرد والخصوصية فإن الاشتراك فيها بين شاعرين يجعل منها سرقة لا موارية فيها. وفي ذلك يستدعي حمودة قول شيخه عبد القاهر الجرجاني ليؤكد هذا الرأي، فيقول:

" وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، ويناله بطلب واجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه ... بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقة بالنظر وعليه كم "يفتقر إلى شقه بالتفكر، وكان درًا في قعر بحر لا بد له من تكلف الغوص عليه ... فهو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص، والسبق والتقدم والأولية، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول ونقص عنه، وترقى إلى غاية أبعد من غايته، أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته "(٢).

ولا شك أن هذا التقنين النهائي الذي توصل إليه التراث النقدي العربي بين حدود العلاقة بين السارق والمسروق منه في النص الشعري يقطع الحديث عن أي محاولة لوجود أثر لهذه العلاقة في الألفاظ. فإذا كان الاتفاق في عموم الغرض، بل والاتفاق في بعض أوجه الدلالة على الغرض - إذا كانت من الصيغ المشتركة مما تعارف عليه الناس - لايعتبر سرقة - كما ذكرنا - بل مجرد «احتذاء» كما يسميه الجرجاني، فإنه من باب أولى لانستطيع أن نتحدث عن سرقات يمكن أن تقع في الألفاظ. فهذا الأمر ارتبط في صميمه " بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني والتي تقوم على أن الألفاظ لا تقصد في ذواتها وإنما داخل بنية لغوية تحدد العلاقة بين (وحداتها / ألفاظها) أحكام النحو وقواعده"(١).

وبعد هذا (الطرح/ التمهيد) الذي ساقه حمودة لقضية السرقات الشعرية في التراث العربي يشرع حمودة في التوقف عند التشابه - الذي يراه أكبر من أن يُتجاهل - بين مفهوم «السرقات الشعرية» في التراث العربي القديم، ومفهوم «التناص Intertextualiè» أو البينصية» في النقد الغربي الحديث والمعاصر.

فمن المعروف في حقل الدراسات النقدية الغربية الحديثة أن مصطلح التناص من المصطلحات المعاصرة التي ترجع صياغته إلى الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفا Julia Kristeva)(٢). وهو يشير إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين وغيره من النصوص. ويعني فيما يعنيه تفاعل أنظمة أسلوبية في الإبداعات الأدبية المختلفة. وتشمل العلاقات التناصية أشياء عديدة منها: إعادة الترتيب، والإيماء والتلميح والبنية والتحويل والمحاكاة والمقابسة. وقد تزايدت أهمية هذا المصطلح في النظريات البنيوية، وما بعد البنيوية التي ترى أن النصوص الأدبية تشير إلى نصوص أخرى، بدلًا من إشارتها إلى واقع خارجها.

يقف حمودة في هذا المسار مميزًا بين مصطلحين هما: «النص» بوصفه منتجًا مغلقًا، ونسقًا نهائيًا، و(البينصية) التي هو نقيض ذلك تمامًا، لأنها ترى أن النص ليس تشكلًا مغلقًا ولا نهائيًا، لكنه كيان مفتوح أو وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، يحمل آثار نصوص سابقة(٣)، وحيث هو كذلك فإنه كائن متغير مراوغ، وثمرة للحوار ما بين

المنتج الأول والقارئ. وبهذا يكون التناص - وهنا تكمن خطورة هذا المفهوم مابعد الحداثي - المدخل الأول لـ «لانهائية» الدلالة في وضعية التفكيك"[1].

وهذا ما جعل حمودة يعلن بشيء من التحفظ أن هناك تشابها بل تماهيًا مع مفهوم هذا المصطلح الغربي المعاصر ومفهومه في النقد العربي القديم. فإذا ما نقي مفهوم هذا المصطلح المعاصر وقلمت أظافره الجارحة مما علق به من بعض الشطحات التي تفتح أبواب الجحيم، وأبرزها انفتاح النص وكونه كيانا مراوغًا دائم التغير والتحول ولا نهائي الدلالة؛ فحتمًا "يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة التي عرفها عبد القاهر الجرجاني بالاحتذاء"[2].

وفي هذا السياق يرفض حمودة التعريف الـ «دريدي» للتناص، ويرى في فهمه له تطرفًا يوصله إلى حد الفوضى التي تجتاح كل الحدود التي حد بها النص، بينما نجده يقبل بتعريف الناقد الأمريكي (جيفري هارتمان Hartman.G) للتناص، الذي ينظر إلى النص على أنه مستقَر لنصوص أخرى، من خلال عملية استيعاب للغة بالغة الذكاء. وعليه فهو يرفض كيان النص النهائي المزعوم، عند (جاك دريدا)، مستمسكًا بعرى البلاغة العربية القديمة، التي حالت عملياتها في الضبط والتقنين دون هذا الانفلات والتطرف غير المعقولين.

وإذا كان حمودة قد حاول جاهدًا - وهذا يشكر له - تناول هذه المقولة النقدية - السرقات الشعرية - من خلال طرح جديد أراد أن يضيفه إلى هذا الموضوع، وهو ربطه بمفهوم نقدي غربي هو «التناص»، وتنقيته مما علق به من شطحات تفتح أبواب الجحيم - حسب تعبيره. إلا أنه من جهة أخرى يقترح الاحتفاظ بنقطة البدء فقط في مفهوم التناص دون نتائجه؛ وهذه النقطة هي "حتمية التأثر والنقل والتداخل والتسرب في المعاني والألفاظ على حد السواء"[3]. وبذلك نجده يعود إلى ممارسته المفضلة في اختيار الأحكام وهي الانتقاء حتى في أجزاء المفهوم الواحد وفصله عن مجاله التداولي الذي أنتجه. ومما يثير الاستغراب استعماله بدءًا لهذا المفهوم المحمل بدلالات غير مقبولة في نظره، والمزاوجة بينه وبين مفاهيم السرقة والانتحال والاجتلاب... وكلها موجودة في التراث العربي، وواردة في كتابه (المرايا المقعرة ...)، والأغرب من ذلك تحميل آراء

القدماء التي كانت تدور حول اللفظ والمعنى دلالات فلسفية مأخوذة من الفيلسوف الوجودي العدمي الألماني الملحد (مارتن هيدجر)، وفلسفته التأويلية التي ترى أن كل نص جديد يجيء للوجود باعتباره «بينصًا»، فهو محمل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة"[١٥١].

فإذا كان «التناص» مصطلحًا معروفًا في النقد العربي بدلالات معينة، فإن هذا المصطلح أخذ منحى آخر عند الغرب، فقد كان أكثر تطورًا، حتى أصبح تقنية فعالة وإجراء مهمًا في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه، قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. فالمبدع لا يستطيع أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية تنمو أغصانها في محيط التلاحم المعرفي المتشابك، ولذلك أصبح الأديب ومن بعده النص الأدبي بناء متعدد القيم والأصوات، تتوارى خلف كل نص ذوات أخرى غير ذات المبدع، من دون حدود أو فواصل، ومن ثم فالنص الجديد هو إعادة لنصوص سابقة لا تعرف إلا بالخبرة والتدقيق.

كذلك تبرز انتقائية حمودة بصورة أكثر وضوحًا،حين لجأ إلى تحديد ستة أركان أساسية يمكنها ـ بعد تطويرها ـ تأسيس نظرية أدبية عربية بديلة، تستجيب لخصوصيتنا الحضارية، وتستوفي جميع العناصر التي يحتاج إليها الناقد العربي المعاصر، وذلك من خلال استقراء معطيات التراث النقدي والبلاغي العربيين.

لكن الناظر لهذه العناصر المطروحة، يجدها لا يمكن لها أن تشكل من ـ وجهة نظري ـ أركانا، بقدر ما هي تجسد قضايا تتغير وتتجدد، وقد تختفي، وفق الحاجة إليها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن أن ندخل كل تلك العناصر المذكورة ضمن قضية واحدة تشملها وتحتويها،هي قضية «اللفظ والمعنى».

لكن ما يثير الانتباه بل الاستغراب هو سكوت حمودة عن عنصر مهم يستحيل تجاوزه في أي عصر وحين؛ وهو عنصر تفنن القدماء في التنظير والتمثيل له، وعدوه خاصية مميزة من خواص الكلام العربي، وعنوا بوضع الكتب فيه؛ وهو عنصر الموسيقا والإيقاع، لا في الأوزان الشعرية والقوافي فقط،بل في الحروف أيضًا والألفاظ. ومن الغريب أن يفوت على حمودة الانتباه لهذا الأمر، وهو المطلع على كتابات النقاد القدماء،

التي استقصت تقريبًا عيوب الأوزان والقوافي، وأشار إلى الأوزان والقوافي في علاقتها بالألفاظ والمعاني.

ولكن لابد أن نعطي للرجل حقه ونقدره حق تقديره،فإن ما بادر حمودة في طرحه فتح للتناول النقدي العربي نافذة حضارية واسعة، لا تتوقف بالتحيز الأعمى عند حدود كل ماهو عربي،وتقطع السبيل علي ما هو دونه، وإنما كان الرجل واعيًا بخطورة موقفنا فلم يقف ضد التحديث، بل رأي فيه قدرنا، الذي تفرضه حتمية الظرف التاريخي للحضارة العربية. لكن كون التحديث قدرًا شيء، وتحول ذلك التحديث إلى حداثة غربية شيء آخر.

إن ما يهتم حمودة به هنا هو تأكيده الدائم علي حتمية التلاحم مع ثقافة الآخر، وعدم اتخاذ موقفًا ضديًا من التحديث أو الحداثة في حد ذاتها، لكن دونما يقودنا هذا التلاحم بالقطع إلي الارتماء في أحضان الحداثة الغربية في تجاهل شبه كامل لورطتها ومأزقها من ناحية، والخصوصية الثقافة العربية من ناحية أخرى.

ومن هنا ننتهي إلى أن (الدكتور حمودة) قد استطاع معالجة مصطلحات النقد الغربي ونظرياته بروح جريئة لها ما لها، وعليها ما عليها. وأنه تمكن حين درس النقد العربي من أن يحصن نفسه وثقافته، وبالتالي منطلقاته النقدية، من موقف الاستلاب والتبعية، مدللًا على ثقة كبيرة بما قدمه العرب من جهود نقدية، دونما انغلاق أو تقوقع، عاود رفضه أخيرًا، كما رفضه أولًا.

ولكن ما يؤخذ علي (الدكتور حمودة) رغم وجاهة هذا الطرح،أنه لم يكن بوسعه أن يضع يده على كيفية الحوار المقترح مع التراث، كما اندرجت كثير من أفكاره في سياق النقد السجالي، فلم يجرؤ على اقتراح صيغة نظرية بديلة عن النظريات الغربية التي رفض - هو وغيره من النقاد - الانسياق خلف تخومها؛ وذلك ليس بسبب تعلق المسألة هنا بالدعوة إلى قطيعة مع الفكر الغربي وثقافته، بل بسبب تعلقها بعجز العقل العربي الحديث عن تمثل عناصر ثقافته خير تمثل، ومن ثم وضع النظريات والمفاهيم القادرة على توصيف هذه الثقافة، ووضع قوانينها، ووسائل تحليلها.

وإذا كانت المنية لم تسعف (الدكتور. حمودة) في إنجاز ما وعد به من بناء نموذج عربي متكامل ومتماسك، هو في حاجة بعد إلى جهود أكبر لإتمامه على الشكل الأكمل، فيكفي الرجل أنه سعى بنية صادقة إلى التنظير لبديل عربي نقدي حداثي، فإن هذا لا ينقص من حقه شيئًا؛ فثمة ميزات كثيرة قد أثارها مقترح حمودة، أهمها على الإطلاق هي بعثه الروح في التراث النقدي العربي من جديد، والكشف عن مقولاته النقدية المحملة بإمكانات إنتاج مفاهيمه وأدوات إبداعه التي يمكن تطبيقها على الشعر العربي قديمه وحديثه؛ وجعله مواكبًا ـ بقدر ما ـ مهما كان هذا القدر ـ لما قدمه الغرب من دارسات نقدية.

***

الهوامش

(١) أذكر نموذجًا للموقف الأول بالشاعر المهجري (ميخائيل نعيمة) الذي رفض التراث رفضًا حادًا وصارمًا، تأسيسًا علي خلفية أن الزمان غير الزمان. أما نموذج الموقف الثاني فقد تمثله عند كل من (عبد العظيم أنيس) و (محمود أمين العالم) اللذان انبهرا بالعقل الشرقي الأجنبي بعد رفض التراث العربي واحتقاره واتهام النقد العربي القديم بالجمود والفجاجة والتخلف. أما المحطة الثالثة والأخيرة فهي ذروة الدعوة إلي القطيعة مع التراث والذي دعا إليه العقاد قبل أن يعدل من موقفه المبكر البالغ الحماس للثقافة الغربية، والانبهار بإنجازات العقل الغربي في العقود المبكرة من القرن العشرين،إلي حد احتقار العقل العربي،والذي تراجع عنه بعد أن عدل منه إلي الدعوة الحذرة واستخدام «الهوية الواقية» من تلك الثقافة ومنجزات ذلك العقل في بداية النصف الثاني من القرن نفسه. للمزيد: انظر: د.عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مرجع سابق،ص ١٦٥: ١٨٥.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص١٦٩. نقلًا عن: إلياس خوري: (الذاكرة المفقودة)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٢م، ص٢٥.

(٣) وقد ذكر منها (الدكتور.حمودة) ثلاث دراسات - رغم تحفظه علي كثير مما ورد فيها - كنموذج للوعي بقيمة التراث النقدي العربي الذي يجب أن يكون نقطة انطلاق في التعامل مع فكر الآخر الثقافي وهي دراسة: (النقد العربي: نحو نظرية ثانية) للناقد المصري: (الدكتور. مصطفي ناصف) في ٢٠٠٠م. ودراسة: (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي) للناقد المغربي (الدكتور. الولي محمد) في ١٩٩٠م. ودراسة: (اللغة والابداع: مبادئ علم الأسلوب العربي) للناقد المصري (الدكتور شكري محمد عياد) في ١٩٨٨م، والتي ينطلق فيها من موقف وسطي يرفض القطيعة المعرفية الكاملة مع التراث النقدي العربي، في الوقت نفسه يرفض فيه البقاء داخل سجن الماضي. انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص١٧١: ١٧٥.

(٤) وقد علل الدكتور حمودة لأسباب ذلك بعدة أمور أبرزها: ارتفاع أصوات الحداثيين العرب واتهام كل من يختلف معهم بالرجعية وعدم الفهم والانعزالية من خلال عملية إرهاب فكري غير مسبوق في الفكر العربي والإنساني. ثانيًا - الاستغلال الذكي لشعار التحديث، والرغبة الصادقة للجماهير العربية في تحديث العقل العربي،بعدما حاق بهم من انتكاسة عقب ١٩٦٧م. ثالثًا - الخوف والرهبة مما كان يكتنف الفكر الحداثي وما بعد الحداثي من غموض مقصود وغير مقصود،جعل المثقف العربي

يقف أمامه مؤثرًا الصمت،حتى لايتهم بعدم القدرة علي الفهم. رابعًا ـ صمت المثقفون العرب وانخداعهم، بعدما تبني الحداثيون العرب في فترة مبكرة شعارًا براقًا، وقع ضحيته المثقف العربي لسنوات طويلة،وهو شعار «الأصالة والمعاصرة» الذي لايتعدي الرابط بينهما أكثر من واو العطف. انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص١٧١.

(٥) المرجع السابق، ص١٧٢.

(٦) فكثيرًا مانجده ـ وهو المفتون بالحداثة الغربية ـ بسبب حساسية خاصة به وبموقفه من الحداثة وما بعد الحداثة الغربية يتحمس للتراث النقدي العربي، ويدفعه الحماس في بعض الأحيان لتأسيس شرعية الماضي إلي تحميل بعض النصوص التراثية بما لا تحتمل، وإنطاقها بما تنطق به وتحميلها مالا تطيق، وكتاب (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلي التشريحية) خير شاهد علي ذلك، حيث يتبني فيه لا نهائية الدلالة وحرية الكلمة ومراوغة المدلول المستمرة للدال ... إلي غير ذلك من المفاهيم التفكيكية والمنهجيات الألسنية التي يحاول أن يرجعها إلي التراث العربي وبخاصة عند نقاده عبد القاهر الجرجاني، وابن سينا ... وغيرهم. انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص١٨٢.

(٧) المرجع السابق، ص١٨٤،١٨٣.

(٨) المرجع السابق، ص١٨٤، ١٨٥. نقلًا عن د. حامد أبو أحمد: (في نقد الحداثة)، مصدر سابق، ص٧٣، ٧٤.

(٩) المرجع السابق، ص١٠.

(١٠) ابتداء بالجاحظ وانتهاء بحازم القرطاجني فيما بين القرنين الهجريين الثالث والسابع.

(١١) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٢٠٠.

(١٢) المرجع السابق، ص٢٤٣.

(١٣) والتي نذكر منها علي سبيل المثال لا الحصر:

أولًا ـ التشابه بين مقولة عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم ومقولة علم اللغة الحديث عند (فرديناند دي سوسير) فيما يسمي بعلاقتي التعاقبي والاستدلالي والتي تري أن شرط تحقق الدلالة يتمثل في ملاءمة معاني الألفاظ لمعاني الألفاظ الأخرى التي تليها في النص. للمزيد انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٢٤٧: ٢٥٧.

ثانيًا ـ التشابه بين مقولة (ثنائية الكلام واللغة) في الطرح النقدي والبلاغي العربي القديم و المقولات المؤسسة لعلم اللغة الحديث، والتي لاتكاد تخلو منها دراسة لغوية حداثية أو ما بعد حداثية، منذ أن تكلم دي سوسير في القرن العشرين عن اللغويات العامة ومناقشة ثنائية الكلام واللغة، أو الكلام واللسان. للمزيد انظر: المرجع السابق، ص٢٦١: ٢٦٨.

ثالثًا ـ التشابه بين مقولة (ثنائية اللفظ والمعني) عند الجاحظ وعبد القاهر الذي يمثل قمة نضجها، وهي من المقولات العريقة التي تنازعتها علوم الثقافة العربية القديمة، فتعددت حولها النظريات وتضاربت حولها الآراء، من حقل لآخر بسبب أن امتداد علاقة اللفظ بالمعنى إلى أعماق بعيدة تنتظم النشاطات البشرية في المجال اللغوي، من كلام وإبداع ونظم وغير ذلك، وبين مقولات علماء اللغة

الغربيين في العصر الحديث، وخاصة دي سوسير الذي درس ثنائية اللفظ والمعنى باعتبارها بناء اجتماعيا متكاملًا أو باعتبارها نظامًا يجمع عناصر ترتبط فيما بينها ضمن علاقات معينة، للمزيد انظر: المرجع السابق، ص ٢٦٨: ٣٠٤.

رابعًا ـ التشابه بين مقولات النقد العربي القديم، التي جسدتها كتابات عبد القاهر الجرجاني ومقولة علم اللغة الحديث فيما يسمى بـ (اعتباطية العلامة)، ومعناها في أبسط صورة كما فهمتها، أن (الرابط/ العلامة) الذي يجمع بين (الدال/ اللفظ) و(المدلول / المعنى) رابط اعتباطي أو عفوي،بمعنى أن اللغة ـ أية لغة ـ هي نظام من العلامات (ناتج مجموع الدال والمدلول) يكتسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق عليه المستخدمون له. وأن هذا الاتفاق يتم بصورة اعتباطية أو عفوية، مما يؤكد أن اللغة نشاط اجتماعي بالدرجة الأولى. ولنضرب مثال لتقارب هذا المعنى أكثر. فإن المفهوم " أخت " لا تربطه أية علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالي: (الهمزة، الضمة والخاء والتاء والتنوين) بداله المتعارف عليه، من هنا يمكن أن تمثله أية مجموعة أخرى من الأصوات بشرط تعارف المستخدمين واتفاقهم عليها. ويؤكد ذلك ما يوجد بين اللغات من فوارق في تسمية الأشياء بل و اختلاف اللغات نفسه. فـ(مدلول/ معنى) « خبز » (دال/ لفظة) خبز (الخاء والضمة والباء والزاي والضمة والتنوين) في العربية و (باين Pain) في الفرنسية و (بروت Brot) في الألمانية (بريد Bread) في الانجليزية. للمزيد انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٢٠٩: ٢١٠.

(١٤) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٢٥٨. نقلًا عن: الإمام. عبد القاهر الجرجاني: (أسرار البلاغة في علم البيان)، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، ط٦، القاهرة١٩٥٩م، ص٣٠.

(١٥) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٢٥٩، ٢٦٠. نقلًا عن الإمام: عبد القاهر الجرجاني: (دلائل الإعجاز في علم المعاني)،تحقيق: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة، بيروت ١٩٧٨م ص٤٠.

(١٦) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٢٦٠.

(١٧) المرجع السابق، ص٢٦٠.

(١٨) المرجع السابق، ص. ٢٧٠. نقلًا عن: عبد القاهر الجرجاني: (أسرار البلاغة...) مصدر سابق، ص١٠٩، ١١١.

(١٩) المرجع السابق، ص٢٨٣، ٢٨٤. نقلًا عن: عبد القاهر الجرجاني: (دلائل الإعجاز...)، مصدر سابق، ص٤٠٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص. ٢٥٩.

(٢١) المرجع السابق، ص٢٥٨.

(٢٢) المرجع السابق، ص٢٦٦.

(٢٣) المرجع السابق، ص. ٣٣٢.

(٢٤) د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مصدر السابق، ص ٣١٦.

(*) و نظرًا لطولها لا أرى داعيًا لإثباتها هنا،خصوصًا وأن الاستشهاد بها يأتي في معرض الحديث عن نقطة فرعية، وهي تأكيد وجود النقد التطبيقي في التراث البلاغي والنقدي العربي بما يرد على المنكرين افتقار الدراسات النقدية العربية إلى النقد التطبيقي. انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص. ٣١٦. نقلًا عن: عبد القاهر الجرجاني: (دلائل الإعجاز ...)، مصدر سابق، ص٣٨،٣٧.

(٢٥) وهو قوله تعالي: { وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ }. (سورة هود: الآية ٤٤).

(٢٦) وهو قول الشاعر:

أخذنا أطرافَ الأحاديثِ بَيْنَنا وسالت بِأعناقِ المَطِيِّ الأباطحُ

اختلف في نسب هذا البيت فقيل أنه لـ(كثير عزة)،انظر: (ديوان كثيرة عزة)، جمع وشرح: د. إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت ١٣٩١هـ ـ ١٩٧١م، ص ٥٢٥. وقيل لـ(يزيد بن الطثرية)، وقيل لـ (عقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمي)،انظر: تخريجه في حاشية كتاب: (أسرار البلاغة ...) لعبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص٢١.

(٢٧) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٣٣٣ وما بعدها.

(٢٨) المرجع السابق، ص ٣٧٤ وما بعدها.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٤١٥ وما بعدها.

(٣٠) المرجع السابق،ص ٤٤٢ وما بعدها.

(٣١) المرجع السابق،ص ٤٥٨ وما بعدها.

(٣٢) المرجع سابق،ص ٤٦٧ وما بعدها.

(٣٣) المرجع سابق، ص ٤٤٣.

(٣٤) الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر): (الحيوان)،تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الجيل،جـ٣، لبنان ـ بيروت ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م، ص ١٣١.

(٣٥) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٤٧. نقلًا عن: القاضي الجرجاني: (علي بن عبد العزيز بن الحسن): (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، شرح و تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البيجاوي، المكتبة العصرية، ط١، صيدا ـ بيروت ١٤٢٧ هـ ـ ٢٠٠٦م، ص ١٦١.

(٣٦) المرجع السابق، ص٤٤٧. نقلًا عن: ابن طباطبا العلوي: (محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم): (عيار الشعر)، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار،مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م،ص ٧٩.

(٣٧) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٤٨. نقلًا عن محمد زكي العشماوي: (قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث)، دار الشروق، ط١، القاهرة١٩٩٤م، ص ٣٦٤.

(٣٨) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٤٧. نقلاً عن: أبي هلال العسكري: (الحسن بن عبد الله بن سهل): (كتاب الصناعتين الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، جـ١، بيروت ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م، ص ١٠٦.

(٣٩) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٤٨. نقلاً عن: الآمدي: (الحسن بن بشر بن يحيى): (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، تحقيق: الشيخ أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، سلسلة: ذخائر العرب، عدد ٢٥، القاهرة، ص٥٥.

(**) ويقصد بها مجموع الوسائل البلاغية التصويرية المتوسل بها للتعبير عن هذا المعنى.

(٤٠) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٤٨،٤٤٩. نقلا عن: عبد القاهر الجرجاني: (أسرار البلاغة ...)، مصدر سابق، ص٢٧١.

(***) وهو الغطاء أو الستر أو القشرة. انظر: الرازي: (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر): (مختار الصحاح)، تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٤١٥ هـ-١٩٩٥م، ص٥٨٦. مادة (ك م م).

(٤١) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٤٨،٤٤٩. نقلاً عن: عبد القاهر الجرجاني: (أسرار البلاغة ...)، مصدر سابق، ص٢٧٣.

(٤٢) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص٤٥٠.

(٤٣) ظهر التناص كمصطلح للمرة الأولى على يد الأديبة والناقدة الألسنية الفرنسية من أصل بلغاري جوليا كريستيفا في منتصف الستينات عام ١٩٦٦م في مجلة (تل كل QUEL TEL) الفرنسية. حيث ترى أن "كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى". وعلى الرغم من أنه ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لفظي) وتمارسه (جماعة تل كل) السيميائية التي تنتمي إليها كريستيفا، إلا أن كريستيفا هي التي أعطته تسميته النهائية: (التناصّ INTERTEXTULITE). للمزيد انظر: محمد عزام: (النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص ٢٦: ٣٦.

(٤٤) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة...)، مرجع سابق، ص ٤٥١.

(٤٥) انظر: المرجع السابق، ص ٤٥٢. و: (المرايا المحدبة...)، مرجع سابق، ص ٣٦١، ٣٦٢.

(٤٦) انظر: د. عبد العزيز حمودة: (المرايا المقعرة ...)، مرجع سابق، ص٤٥٢.

(٤٧) المرجع السابق، ص٤٥١.

(٤٨) المرجع السابق، ص٤٥٤، ٤٥٦.

الخاتمة

وبعد، فلاشك أن مغامرة الارتحال بين ضروب الحداثة بمسالكها المتشعبة وضروبها الوعرة، من المهام العسيرة والصعبة التي لا تأنف أن تستنفد جهد الباحثين والدارسين - مهما كانت إمكاناتهم - وذلك نظرًا لما تتمتع به من التباس وغموض يجعل كثيرًا منهم يحجمون عن تناولها أو الخوض في غمارها إلا أنه - بعون الله وتوفيقه - جاءت هذه المغامرة من ناحية أخري شائقة ممتعة، استحال فيها العسر يسرًا، والعذاب عذوبة، والمشقة شوقًا،حتى أفضت بي في نهاية المطاف إلي استواء البحث علي صورته تلك.

وإذا كانت الدراسات العلمية قد جبلت - في جلها - علي استعراض مكونات البحث من فصول ومباحث، وذكر ما أفضت إليه من نتائج - ولو بشكل موجز. إلا أنني لا أجد هنا ما يبرر السير علي هذا النهج؛ وذلك تجنبًا لأن يقودنا هذا إلي تكرار معطيات الدراسة فتطول بنا الخاتمة إلي مسارب نحن في غنى عنها، فلا يملنا القارئ. من أجل ذلك سأكتفي بذكر ماتوصلت إليه الدراسة من نتائج أجملها على وجه العموم فيما يلي:

أولًا- لقد جاءت صورة المشهد النقدي العربي الحديث صورة شائهة المعالم بسبب ما اعترضها من إشكاليات، تبدت في تعامله مع الاتجاهات الجديدة، التي حدَّت من استقلاليته وجعلته في مفترق طرق، فواجه بسببها مشكلات فكرية وفنية وتقنية متعددة، سواء فيما يخص المصطلح أو المنهج أو اللغة أو الفكر النقدي ذاته.

وقد ظهر ذلك جليًا في النقد التطبيقي، إذ إن الممارسة النقدية استغرقت في التطبيق منجرة في ذلك وراء التلقف اللاهث للاتجاهات الحداثية الجديدة دون تمحيص أو حتى تعريب مناسب. فلم تكن هناك رغبة حقيقية في التسويغ لنظرية نقدية عربية تنبع من

الموروث الفكري والثقافي للأمة العربية، حتى تضمن لنا استقلالاً فكريًا وصوغًا منهجيًا جديدًا.

ثانيًا - أن الظروف الموضوعية والذاتية التي أحاطت - ومازالت تحيط - بحركة النقد العربي لم تسمح لنا حتى الآن بتشكيل رؤية نقدية موحدة واضحة المعالم رغم وجود الانتماء للثقافة والجنس الواحد غالبًا... فالحركة النقدية العربية تتقاذفها رياح التقليد؛ إما للموروث والتمسك به، وإما للآخر الغربي الذي أنتج حركاته النقدية وفق حياته وفلسفته وأدبه... علي شدة تنوعها بين فرنسا وأمريكا علي سبيل المثال.

فالتداول النقدي المعروف اليوم - مثلًا - للإنتاج الأدبي في مستوياته - الشعرية أو الروائية أو المسرحية - إنما يشكل في جزء منه إعادة صياغة إنتاج الآخر... فانتفي الإبداع منه تارة وأصيب بنزعة التقليد أو التكرار تارة أخري...

ولعل مرجع كل ذلك - من وجهة نظري - يعود إلي أن الحركة الأدبية نفسها مازالت ممزقة الأوصال، وذات أدوات قديمة، أو مناهج تابعة مما أدي إلي ضعف مردودها، وعجزها عن التأثير، فضلًا عن نزعتها الفردية وأحادية توجهاتها...

من أجل هذا وجدنا أنفسنا بعيدين - حتى الآن - عن تحقيق حركة نقدية شمولية متماثلة وفعالة، سواء في دراسة التراث القديم ونقده؛ أو في دراسة الإبداع الحديث ومناهجه ومذاهبه... وهذا يعني أننا نعيش في حالة ثقافية ثم نقدية أقل ماتوصف به أنها فوضوية وغير منتمية.

ثالثًا - ولأن واقع النقد العربي الحديث جاء مزدحمًا بالمقولات الغربية وبتصوراتها الفلسفية، ورؤاها القيمية، المثيرة للجدل والخلاف، فإن الضرورة اقتضت حتمية وجود ممارسة نقدية تنطلق من وضعية عربية واضحة المعالم، وفق أصول وأسس تكوينية تستمد ثراءها من النسق العربي الأصيل، ولا تأنف أن تستفيد من الآخر الغربي وتحاوره بوعي، فتنقل منه ما يروقها، وترفض مالا يروقها. وهذا بالضبط ما طمحت إليه محاولة (الدكتور. عبد العزيز حمودة) في مشروعه النقدي سالف الذكر.

وإذا كانت هذه المحاولة لم تظفر، أولم يقدر لها النجاح الكامل في صياغة نظرية عربية، أو بديل عربي نقدي كما وعدت به، فإنها - دون أدني شك - تعد من أهم وأغني

المحاولات التي اقتربت من قيام جهود جادة وحثيثة، لا تكتفي بالأماني، أو إقرار انتقاء المناهج الغربية بحجة عالميتها وشيوعها في الفكر الغربي، فهي علي الأقل تبقي - حتى الآن - الرؤية الأقدر والأكثر منطلقًا وفاعلية علي تصحيح المسار، ووضع أيدينا علي ما وقعت فيه الممارسة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة من أخطاء.

من أجل ذلك توصي الدراسة - إن جاز لها ذلك - بضرورة إعادة إنتاج الممارسة النقدية العربية في سياق ثقافي عربي، وتشكلها كي تصبح أكثر ملاءمة وفق منظور عربي شمولي جديد يؤدي بالضرورة إلي رصد النسيج الثقافي العربي - قديمه وحديثه - ضمن وشيجة واحدة، تسهم في استجلاء أسراره، وتعمل علي تحليل منجزاته الإبداعية الحقيقية في سياق الحركة الثقافية العربية بما فيها الحركة النقدية. وإذا لم نقدم علي ذلك فسوف نظل - حتمًا - أسري للمنتج الإبداعي الغربي الذي يتطور باستمرار ... نتلقف نظرياته دون إبطاء، فنعيش عالة عليه بعد أن يكون قد قذفها إلي مزابل التاريخ...

وإذا كان البحث ينعي علي النقاد والمثقفين العرب تقصيرهم في إيجاد ممارسة نقدية تنتمي للفكر والثقافة العربيين، وتنبع من قيمه الموروثة، فإنها أيضًا تثق في جهود أبناء هذه الأمة، وتتفاءل بقدرتها علي تحقيق ما تطمح إليه - ما أرادت ذلك - بإذن الله تعالي.

فالنظرية النقدية العربية إذا كانت لم تؤسس بشكل منهجي واضح المعالم حتى الآن، فإنها مازالت تنتظر من أبنائها أن يستخلصوها بوعي ومعرفة ... حتى لا تُقتل روح الإبداع في الناقد العربي تحت أنقاض الانبهار والاتكالية علي جهود الغير وانتظار ما يحققه الآخر من منجزات.



وفي النهاية أتوجه إلي الله العلي القدير أن تكون هذه الدراسة قد استطاعت - بقدر ما - أن تكشف عن رؤيتها بتوضيح أو إضافة أو تصحيح شئ في موضوعها - إنه نعم المولي ونعم النصير.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم، جل من أنزله.

- عبد العزيز حمودة:

- (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٣٢، الكويت أبريل ١٩٩٨م.

- (المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٧٢، الكويت ١٤٢٢هـ - أغسطس ٢٠٠١م.

- (الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص)، سلسلة: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٩٨، الكويت، نوفمبر ٢٠٠٣م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

- ابن سلام الجمحي: (طبقات فحول الشعراء)، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، جـ ٢ القاهرة، (بدون).

- ابن طباطبا العلوي: (محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم):

- (عيار الشعر)، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

- ابن منظور: (محمد بن مكرم) (لسان العرب)، اعتني بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب

و: محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ط٣، جـ٣، بيروت ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م.

ـ أبو زيد القرشي: (محمد بن أبي الخطاب): (جمهرة أشعار العرب)، دار صادر، بيروت (بدون).

ـ أبو هلال العسكري: (الحسن بن عبد الله بن سهل): (كتاب الصناعتين الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، جـ١، بيروت ١٤٠٦هـ١٩٨٦م.

ـ أحمد أمين: (النقد الأدبي)، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٧٧م.

ـ أحمد داود أغلو (نحو نظام معرفي إسلامي)،حلقة دراسية تحرير: د. حسن فتحي ملكاوي: بعنوان (تحليل مقارن للنماذج المعرفية الإسلامية والغربية)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط١، عمان، الأردن ١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م

أحمد قبش: (تاريخ الشعر العربي الحديث)، دار الجيل، بيروت. (بدون).

ـ أدونيس: (علي أحمد سعيد): (الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)،دار العودة، ط٤، جـ٢، بيروت١٩٨٣م.

ـ (الثابت والمتحول: صدمة الحداثة)، دار العودة،جـ٣، ط١، بيروت ١٩٧٨م.

ـ (النص القرآني وآفاق الكتابة)، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣م.

ـ (زمن الشعر)، دار العودة،ط٣،بيروت ١٩٨٣م.

ـ (فاتحة لنهايات القرن)،دار العودة،ط١،بيروت١٩٨٠م.

ـ ألان تورين: (نقد الحداثة)، ترجمة: أنور مغيث، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٩٧م.

ـ إلياس أبو شبكة: (روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة)، دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٥م.

- الآمدي: (الحسن بن بشر بن يحيى): (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، تحقيق: الشيخ أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، سلسلة: ذخائر العرب، عدد ٢٥، القاهرة.

- إيليا الحاوي: (في النقد والأدب)، دار الكتاب اللبناني، جـ٥، ط١، بيروت ١٩٨٠م.

- إلياس خوري: (الذاكرة المفقودة)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٢م

- جابر عصفور (قراءة التراث النقدي)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة: العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ٢٠٠٦م.

- (مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة: الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م.

- (نظريات معاصرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

- الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر): (الحيوان)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، جـ٣، لبنان - بيروت ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

- جبور عبد النور: (المعجم الأدبي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان ١٩٧٩م.

- جمال شحيد، وليد قصاب: (خطاب الحداثة في الأدب - الأصول والمرجعية)، دار الفكر، ط١، دمشق جمادي الأولى - يونيو ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

- جميل صليبا: (المعجم الفلسفي)، دار الكتب العلمية - مكتبة المدرسة، جـ١، بيروت - لبنان ١٩٨٢م.

جهاد فاضل: (أسئلة النقد)، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٩٤م.

- حاتم الصكر: (البئر والعسل: قراءات معاصرة في نصوص تراثية)، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد ١٩٩٢م.

- حسن حنفي، محمد عابد الجابري: (حوار المشرق والمغرب)، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة ١٩٩٠.

- حسين مروة وآخرون: (دراسات في الإسلام)، دار الفارابي، ط٤، بيروت ١٩٨٧م.

ـ حكمت صباغ الخطيب: (في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٣م.

ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي: (العين)، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، جـ ٣، وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٨١م.

ـ خليل موسى: (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر)، مطبعة الجمهورية، دمشق ١٩٩١م.

ـ خيرة حمر العين: (جدل الحداثة في نقد الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٦م.

ـ الرازي: (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر): (مختار الصحاح)، تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٤١٥ هـ ـ ١٩٩٥م.

ـ رامان سلدن: (النظريات الأدبية المعاصرة)، ترجمة: د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، القاهرة ١٩٩٥م.

ـ رمضان بسطاويسي محمد: (الجميل ونظريات الفنون)، كتاب الرياض رقم ٢٥، ٢٦، الرياض ١٤٠٦هـ.

ـ الزركلي (خير الدين): (الأعلام)، دار العلم للملايين، جـ٦، ط٩، بيروت لبنان ١٩٩٠م.

ـ سارة كوفمان، روجي لابورت: (مدخل إلى فلسفة جاك دريدا)، ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

ـ سامي خشبة: (مصطلحات الفكر الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة، سلسلة الفكر، جـ٢، القاهرة، ٢٠٠٦م.

ـ سعد عبد الرحمن البازعي: إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد)، تحرير: د. عبد الوهاب المسيري، جـ١، مؤسسة انترناشيونال جرافيكس، ط٢، الولايات المتحدة الأمريكية، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

ـ سعيد الخوري الشرنوبي اللبناني: (أقرب الموارد في فُصَح العربية والشوارد)، دار الأسوة للطباعة والنشر، جـ١، ط ١، إيران ١٣٧٤ هـ.ش ـ ١٤١٦هـ.

ـ السمعاني (أبو سعيد): (الأنساب)، تحقيق: د. عبد الفتاح الحلو، جـ١٠ بيروت ١٩٨١م.

ـ د. شكري محمد عياد: (الأدب في عالم متغير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١م.

ـ (مقدمة في أصول النقد)، دار إلياس، القاهرة ١٩٨٦م.

ـ (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة: عالم المعرفة، عدد١٧٧، الكويت ١٩٩٣م.

ـ شوقي ضيف: (الأدب العربي المعاصر في مصر)، دار المعارف، ط١٠، بمصر (بدون).

ـ صبري حافظ: (أفق الخطاب النقدي)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٦م.

ـ صلاح فضل: (نظرية البنائية في النقد والأدب)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، ٢٠٠٣م.

ـ ضياء خضير: (التشكل التاريخي الكاذب)، دار الكرمل، عمان ١٩٩٦م.

ـ طه حسين: (حديث الأربعاء)، دار المعارف، جـ٢، ط١٤، القاهرة، (بدون).

ـ عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: (الديوان)، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ط٤ القاهرة ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.

ـ عبد الرحمن شكري: (الديوان)، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م.

ـ عبد الرحمن محمد القعود: (الإبهام في الشعر والحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٧٩، الكويت، ذو القعدة ١٤٢٢هـ ـ مارس ٢٠٠٢م.

- عبد الفتاح كيليطو: (الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٥ م.

- عبد القاهر الجرجاني: (أسرار البلاغة في علم البيان)، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، ط٦، القاهرة ١٩٥٩م.

- (دلائل الإعجاز في علم المعاني)، تحقيق: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة، بيروت ١٩٧٨م.

- عبد المجيد زراقط: (الحداثة في النقد الأدبي المعاصر)، دار الحرف العربي، ط١، بيروت ١٤١١هـ.

- عبدالله أبو هيف: (النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

- عدنان علي رضا النحوي: (تقويم نظرية الحداثة)، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط١، الرياض - السعودية ١٤١٢هـ - ١٩٩٣ م.

- عمر فروخ: (هذا الشعر الحديث)، دار لبنان، ط١، بيروت (بدون).

- عناد غزوان: (الشعر ومتغيرات المرحلة)، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٩٨٦.

- فاضل ثامر: (الصوت الآخر)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢م.

- القاضي الجرجاني: (علي بن عبد العزيز بن الحسن): (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، شرح وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي، المكتبة العصرية، ط١، صيدا - بيروت ١٤٢٧ هـ ٢٠٠٦م.

- ك. م. نيوتن: (نظرية الأدب في القرن العشرين)، ترجمة: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٨٨م.

- كثير عزة: (الديوان)، جمع وشرح: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

ـ كمال أبو ديب: (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،سلسلة: دراسات أدبية، القاهرة ١٩٨٦م.

ـ لوك باربو لسكو، وفيليب كاردينال: (رأيهم في الإسلام: حوار صريح مع أربعة وعشرين أديبًا عربيًا)،تعريب ابن المنصور العبد الله،دار الساقي،ط٢،لندن ١٩٩٠م.

ـ مارشال بيرمان: (حداثة التخلف: تجربة الحداثة)،ترجمة: فاضل جتكر،دار كنعان للدراسات والنشر، ط١،دمشق ١٩٩٣م.

ـ مالكم برادبري،جيمس ماكفارلن: (الحداثة)، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٧م.

ـ مجموعة مؤلفين: (قراءة جديدة لتراثنا النقدي)، مجلدان، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة، جدة ١٤١٠هـ.

ـ مجموعة من الباحثين: (تحليل الخطاب العربي)، منشورات جامعة فلادلفيا، الأردن،عمان، ١٩٩٨ م.

ـ مجموعة من المؤلفين: (قضايا وشهادات)، كتاب ثقافي دوري بعنوان: (طه حسين:العقلانية ـ الديمقراطية ـ الحداثة)،صادر عن مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، العدد ١، قبرص، ربيع ١٩٩٠م.

ـ (قضايا وشهادات)،كتاب ثقافي دوري بعنوان: (الحداثة٢)، العدد ٣، قبرص، شتاء ١٩٩١م.

ـ (قضايا وشهادات)،كتاب ثقافي دوري بعنوان: (الحداثة ـ النهضة ـ التحديث ـ القديم والجديد)، العدد ٢،ط١، قبرص، صيف ١٩٩٠م.

ـ مجموعة من المؤلفين: (المعجم الوسيط)، تحقيق مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية،جـ١، ط٤،القاهرة،١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.

ـ محمد الربيعي: (في نقد الشعر)، دار المعارف، ط ٤، مصر ١٩٧٧م.

ـ محمد جمال باروت: (من العصرية إلى الحداثة)،ضمن قضايا وشهادات " الحداثة " جـ٢، نيقوسيا شتاء ١٩٩١م.

ـ محمد زكي العشماوي: (قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث)،دار الشروق،ط١، القاهرة١٩٩٤م.

ـ محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي: (الحداثة ـ نصوص مختارة)، (إعداد وترجمة) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.

ـ محمد شوقي الزين: (تأويلات وتفكيكات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢م.

ـ محمد عابد الجابري: (التراث والحداثة ـ دراسات ومناقشات)،مركز دراسات الوحدة العربية، ط١،بيروت ١٩٩١م.

ـ محمد عزام: (النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.

ـ محمد عناني (المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط ٢، القاهرة ١٩٩٧م.

ـ محمد كامل الخطيب: (نظرية الشعر: مرحلة مجلة أبولو)، منشورات وزارة الثقافة، القسم الأول، دمشق ١٩٩٧م.

ـ محمد مندور: (النقد والنقاد المعاصرون)، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٧م

ـ (الشعر المصري بعد شوقي)،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (بدون).

ـ (الأدب ومذاهبه)،دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة (بدون).

ـ منير العكش: (أسئلة الشعر)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٧٩م.

ـ ميجان الرويلي، سعد البازعي:(دليل الناقد الأدبي)، بدون ناشر،١٤١٥هـ.

ـ نازك الملائكة: (المجموعة الكاملة ـ شظايا ورماد)،دار العودة بيروت ١٩٧١م.

ـ هشام شرابي: (معنى الحداثة)، ضمن كتاب "الإسلام والحداثة"، ندوة مجلة مواقف، ط ١، دار الساقي، لندن ١٩٩٠م.

ـ هنري لوفيفر: (ما الحداثة)،ترجمة: كاظم جهاد،دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط ١، بيروت ١٩٨٣م.

ـ وهب أحمد رومية: (شعرنا القديم والنقد الجديد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة: عالم المعرفة، عدد ٢٠٧، الكويت شوال١٤١٦ هـ مارس١٩٩٦.

ـ يوسف الخال: (الحداثة في الشعر الحديث)،دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٧٨م.

ثالثا. الصحف والدوريات:

ـ الحياة اللندنية: صحيفة عربية أسبوعية تصدر من لندن:

ـ عدد ١٣٤٤٣، الأربعاء لندن ٢٩ديسمبر ١٩٩٩م.

ـ عدد١٣٥١١، الأربعاء، لندن ٨ مارس ٢٠٠٠ م.

ـ العرب الأسبوعي: صحيفة عربية أسبوعية تصدر من لندن:

ـ السبت ٢٦ / ٤ / ٢٠٠٨م.

ـ السبت ٢٥ /٨ /٢٠٠٧م.

ـ مجلة الأقلام، عدد١، بغداد ـ العراق ١٩٨٦م.

ـ مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد عدد٣، بغداد ـ العراق ١٩٨٧م.

ـ مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، سلسلة الدراسات الإنسانية المجلد ١٦، العدد: ٢، فلسطين يونيه ٢٠٠٨م.

ـ مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام بالكويت، المجلد ١٩، العدد ٣،الكويت أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨م.

ـ مجلة فصول: دورية ربع سنوية تصدر من الهيئة المصرية العامة للكتاب:

- المجلد ١، العدد ١، أكتوبر ١٩٨٠م.
- المجلد ١، عدد ٢، القاهرة يناير ١٩٨١م.
- المجلد ٣، عدد ١، القاهرة أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٢م.
- المجلد ٤، عدد ٣، القاهرة أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤م.
- المجلد ٤، عدد ٤، القاهرة يوليو/ أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤م.
- المجلد ١، عدد ٢، ١، القاهرة، يوليو، أغسطس ١٩٩١م.
- المجلد ١٦، العدد ١، القاهرة صيف ١٩٩٧م.
- مجلة الفكر المعاصر، عدد ٢٢، القاهرة ديسمبر ١٩٦٦م.
- مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، عدد ٣٨، كانون الثاني / يناير، بيروت ١٩٨٦م.
- مجلة المنتدى، دبي، الإمارات العربية المتحدة، عدد ٨٧، ربيع الأول ١٤١١هـ.
- مجلة الموقف الأدبي: مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق:
- العدد ١٢١، دمشق أيار ١٩٨١م.
- العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، كانون الثاني ١٩٨٣م.
- العدد ٤٢٦، تشرين الأول ٢٠٠٦م.

رابعاً. الرسائل العلمية

- محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: (الحداثة في العالم العربي دراسة عقدية)، رسالة دكتوراه، مخطوطة، كلية أصول الدين، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ١٤١٤هـ.

خامساً. المؤتمرات العلمية:

- أحمد عدنان حمدي حول: "منهج عبد العزيز حمودة في كتاباته النقدية وإشكالية التحيز"

المقدمة في: (المؤتمر الثاني للتحيز)، المنعقد في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في جامعة القاهرة في إطار "حوار الحضارات والمسارات المتنوعة للمعرفة"، في الفترة: من ١٠:١٢ نوفمبر ٢٠٠٧م.

ـ صابر عبد الدايم يونس: "قراءة التراث وتأصيل الهوية ـ العلامة: محمود شاكر في مواجهة النص أنموذجًا"، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الرابع الذي تقيمه كلية دار العلوم ـ جامعة المنيا، وموضوعه: (الثقافة العربية الإسلامية.. الوحدة والتنوع) من ٤:١١ مارس ٢٠٠٨م.

ـ عاطف عودة الرفوع: (هواجس الحداثة والتلقي العربي)، بحث مقدم للمؤتمر العلمي الخامس في كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، بعنوان: (الحداثة وما بعد الحداثة)، عمان ـ الأردن ١٩٩٩م.

***

المحتويات




النص الشعري



